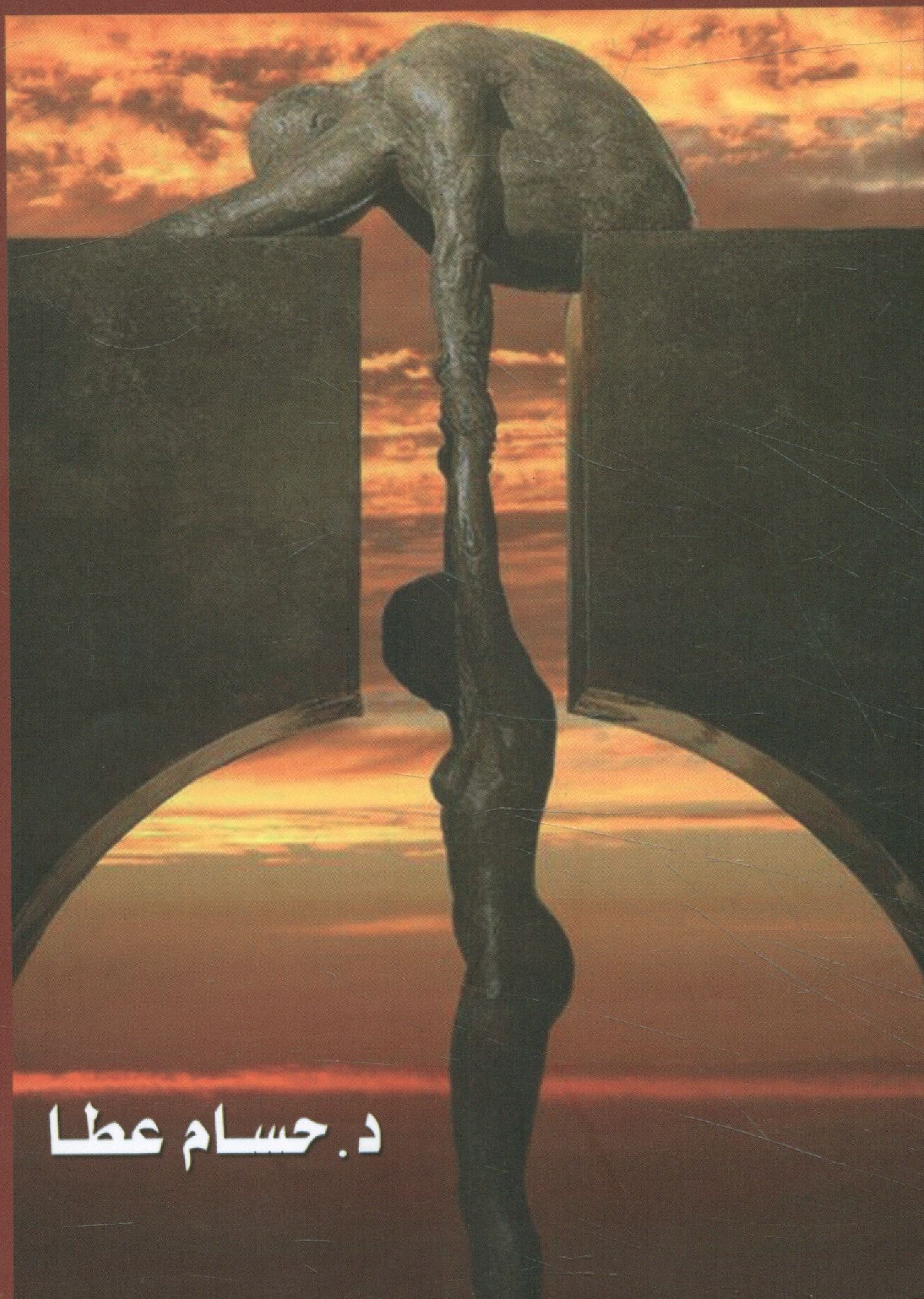
الهيئة العامة لقصور الثقافة

www.gocp.gov.eg

الاتجاهات التجريبية فى المسرح المصرى

خلال الفترة من 1988 - 1999



د. حسام عطا

الاتجاهات التجريبية في المسرح المصرى

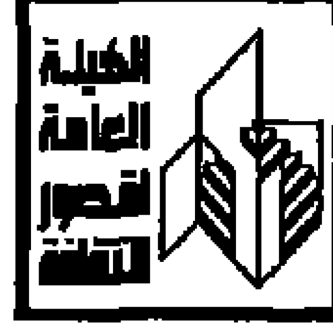
خلال الفترة من 1988 - 1999

د. حسام عطا

وزارة الثقافة



وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

- الاتجاهات التجريبية فى المسرح المصرى
- د. حسام عطا
- تصميم الغلاف: أحمد الجنايني
- المراجعة اللغوية: أشرف عبد الفتاح

هذه الطبعة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

- رقم الإيداع: ٢٢٨٧٨/ ٢٠١٤
- الترقيم الدولى: 7-976-718-977-978
- المراسلات:

باسم / إدارة النشر
على العنوان التالى: 16أ شارع أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)

- الطباعة والتنفيذ:

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

المتابعة والتنفيذ
أحمد بكر

الأراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

الاتجاهات التجريبية في المسرح المصرى

خلال الفترة من 1988-1999

سياق ضرورى خارج السياق

جرت فى النهر مياه كثيرة ... لكن يبقى الإنتاج العلمى قابلًا للطرح والنشر العام طالما كان مخلصًا لوجه التَّفكير والكتابة ... سطور رصدت سنوات من الجهد والحب والصراع من أجل المسرح والفن ومصر الجميلة ... أصدقاء كتبت عنهم هنا لم يعودوا أصدقاء ... رجال كانوا فى قمة السلطة لم يعودوا كما كانوا ... كانت فى تلك السطور قناعاتى ... التى رأيت أن أنشرها كما هى ... فالبحث العلمى فى الفنون لا يخلو من ظلال الكتابة العاطفيَّة ... ومحاولة تغيير البناء العلمى عند النشر العام يفسد جوهر التَّفكير النقدى ... ولذلك هى سطورى التى أود أن تجد عيونًا تألفها ... لأننى أراها حقيقة كما أظن. وهى بالأصالة عنى ...

حسام عطا

المقدمـة

حدث ولا شك منذ مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى الأول 1998 أن طُرح مفهوم التَّجريب بشكل مؤثر وواضح، ولقى القبول لدى مجموعة مختلفة من المؤلفين والمخرجين من أجيال مختلفة قدمت نفسها للحياة المسرحيَّة – ومعظمهم من شباب المسرح المصرى – فى مصر عبر اهتمامها بمفهوم التَّجريب.

وكان التَّجريب فى المسرح علامة لهم، ومشروعًا لوجودهم خاصة وأن المشرع التَّجريبى جاء للواقع وفقًا لمفهوم الصدمة الثقافيَّة، كما زاد هذا المشروع التَّجريبى التَّحديثى قوة وخطورة أنه جاء بدعم كامل من المؤسسة الثقافيَّة صاحبة السلطة فى الإنتاج والمنح والمنع والقادرة لمجرد إبداء إعجابها وتبنيها لتيار أو توجُّه مسرحى ثقافى جديد على أن تنشِّط نموه، وتجذب الانتباه إليه على مستوى الإنتاج الفنى وعلى مستوى دراسات الاستقبال.

وعليه فإن المشروع التَّجريبى التَّحديثى بما شكل طوال فترة البحث وبما هو مستمر عليه حتى الآن، من متابعة ودأب وتبنٍّ وجدل طويل، لم يعد مجرد ظاهرة عابرة فى الحياة المسرحيَّة، بل تيارًا مؤثرًا كمًّا وكيفًا وتاريخًا زمنيًّا متواصلًا حتى هذه اللحظة، مثيرًا للاختلاف وللحيرة.

ومبرر آخر وهو أن الكاتب أراد أن يرصد عبر الدراسة الأكاديميَّة أعمال جيل كامل وأسماء متنوعة جديدة لم تخضع للدراسة على مستوى الإبداع والنقد.

كما أن الكاتب قد عاصر هذه الفترة وخبرها جيدًا وشارك فيها بالإنتاج النقدى، وهى فترة تشكل وعيه وشغفه بالمتابعة الحميمة اللصيقة لأحداثها المسرحيَّة والثقافيَّة.

فبعد الانفعال بعقد مسرحى كامل جاء وقت النظرة العلميَّة المتأنيَّة ذات الطابع الأكاديمى، وذلك أن الكاتب يكتب عما عاصر ليكتمل فهمه للمسرح المصرى الحديث والمعاصر، فرسالته للماجستير كانت خطوة سابقة لدراسة المفهوم التَّجريبى للمسرح المصرى منذ 1962: 1970 عبر دراسات التَّلقى، والكاتب هذه المرة وهو يطور أدواته النقديَّة يتحرك فى منطقة جديدة نقديًّا بالنسبة لدراسته السابقة فى الماجستير، وهى المنظور الأنثروبولوجى لتفاعل الثقافات.

وهى زاوية تناول مناسبة من وجهة نظر الكاتب لدراسة فترة مسرحيَّة ذات طابع تجريبى، وهكذا تعتبر جدة التَّناول النقدى مبررًا إضافيًّا لمبررات إجراء البحث، كما سيتضح فى استعراض الكاتب لمنهجه وبيان أدواته بشكل أكثر وضوحًا.

تحديد المشكلة :

المشكلة تكمن فى جانبها الرئيسى فى محاولة الوعى بالسؤال الأساسى لموضوع الكتاب وهو:

ما المعادلة التى حدثت لتفاعل مفاهيم التَّجريب الوافدة مع الواقع المسرحى المصرى؟

وما مقدرتها على تغيير طبيعة العمليَّة الإبداعيَّة والنقديَّة فى المسرح المصرى، فى ظل المشروع التَّجريبى الذى ميز الفترة من 1988 إلى 1999؟

وهل جاء التَّفاعل المؤثر على نمط الصدمة الثقافيَّة والاستزراع القسرى لجماليات تلقٍّ جديدة على مفهوم جماليات التَّلقى السائد قبل تلك الفترة، مما أدى بنا إلى إعادة إنتاج أزمات المشروع الحداثى الغربى؟

ولإحكام ولإضاءة جوانب السؤال الرئيسى يطرح الكاتب مجموعة من الأسئلة الفرعيَّة المحيطة والمكملة والشارحة على النحو التَّالى:

هل الأداء الثقافى لمسرح الفترة أداء صادم لدرجة عدم القدرة على استيعاب الصدمة الثقافيَّة الجماليَّة والدراميَّة الجديدة؟

هل حدثت تلك الصدمة بالفعل؟ وكيف؟

هل كانت دراسات الاستقبال مهيأة بمقتضياتها وأدواتها لاستقبال الصدمة الثقافيَّة التَّجريبيَّة على المستوى الدرامى والجمالى من ناحية؟ وعلى المستوى المعرفى من ناحية أخرى؟

هل تتحدد مشكلة استقبال الجماعات المسرحيَّة والنقديَّة والثقافيَّة فى مصر للمشروع التَّجريبى فى استبدالها مفهوم تعدد الثقافات بمفهوم النظرة الثنائيَّة لفكرة الموروث والمستورد التَّقليدى؟

ما محصلة تفاعل المشروع التَّجريبى للفترة موضوع البحث مع القيم الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة السائدة فى إطار فهم الأداء الحضارى للمفاهيم المعرفيَّة للمشروع خارج نطاق التَّقنيات والعمل المسرحى، ليصبح السؤال عن التَّأدية الثقافيَّة بمعناها العام؟

وكل تلك الأسئلة حاول الكاتب الإجابة عنها فى فصوله الثلاثة بشكل تفصيلى وكانت محاولته التى ستظهر فيما يلى بعيدة كل البعد عن أسئلة البنيَّة أو الإجابات النهائيَّة أو مقتربات مع وضد، ليصبح السؤال عن ماهيَّة الأداء الثقافى بعيدًا عن الأفكار الأحاديَّة التى تقسم المشهد المسرحى لفكرة الأصالة والمعاصرة ذات الطابع الكاتب عن الثنائيَّة، أو اللجوء للأحاديَّة فى البحث عن النتائج.

الدِّراسَات السَّابقة :

حصل الزميل سيد خاطر على درجة الدكتوراه فى دراسة للمسرح التَّجريبي قام بتسجيلها فى ذات الفترة الزمنيَّة التى سجل فيها الكاتب موضوعه، وهى دراسة تقوم بالتَّركيز على مفاهيم العرض المسرحى من زاوية المخرج المسرحى، وتختلف فى تناولها عن تناول الكاتب لموضوعه من حيث وجهة النظر للمشروع، وقد ناقشها الزميل منذ فترة قريبة بينما كان الكاتب يضع عمله هذا موضع الانتهاء.

عدا ذلك توجد العديد من الدراسات المتناثرة بالمجلات المتخصصة والتى استخدم الكاتب معظمها فى فصله الثالث المتعلق بدراسة النقد المسرحى فى علاقته بالمشروع التَّجريبى المعاصر.

كما يوجد كتاب للكاتب الزميل سيد الإمام بعنوان حول التَّجريب فى المسرح: (قراءة فى الوعى الجمالى العربي): صادر عن الهيئة المصريَّة العامة للكتاب. وهو يدرس عامين فقط 1988: 1989. وكان السؤال المركزى للكاتب هو كيف تفهمت العقليَّة العربيَّة قضيَّة التَّجريب فى المسرح المصرى؟

ولكن لم يتخذ هذا الكتاب أية خطوة يمكن أن تتماس مع زاويتنا فى التَّناول. والتى يأمل أن تكون بالفعل جديدة.

كما قام الكاتب بالعودة لدراسة الماجستير للزميل الكاتب أشرف زكى. وهى بعنوان دور المخرج فى تأسيس حركة التَّجريب فى المسرح المصرى مع التَّركيز على الفترة من 1962: 1971. وهى تبحث فى إطارها النظرى عن المعايير الموضوعيَّة للتجريب والتَّجريب وفلسفة التَّطور فى الفنون. وتختلف عن دراسة الكاتب فى زاوية التَّناول وفى الفترة موضوع البحث.

أهميَّة الكتاب فى التَّخصص:

إن الكتاب يريد أن يحصل على نتائج تخص المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر فى مصر ويبحث عن أداء المشروع ويضع ملاحظات منهجيَّة تتعلق به. وهو دراسة ربما تصبح مؤثرة فى التَّخصص. ويأمل الكاتب فيها أن يكون قد جاء بجديد فيما يتعلق بالموضوع ليفيد من دراسته صناع المسرح المصرى. وهى بمثابة المراجعة لمشروع مهم بذل الجميع فيه مجهودًا كبيرًا سواءً الدولة أو الجماعة المسرحيَّة ومراجعته لها أهميَّة فى استمرار المشروع ورصده وتقويمه بشكل يتصور الكاتب كونه موضوعيًّا من وجهة نظره.

هذا ما تصوره الكاتب عن أهميَّة الكتاب فى التَّخصص. وهو يضيف لذلك أنه يجرب مع موضوعه أدوات تقنيَّة جديدة. فبالإضافة لنموذج جريماس وتطويره عند آن أوبرسفيلد. وأدوات بيرس التَّأويليَّة وتصورات ياووس. وهى أدوات سيمولوجيَّة يؤكد الكاتب معرفته بها. يضم لخبرته التَّطبيقيَّة السميولوجيَّة أدوات مثيرة بالنسبة لعمله النقدى النظرى والتَّطبيقى هى نماذج كريستين هاستروب. وآفيرجنا. وجريماس وكورتيه. وهى نماذج أنثروبولوجيَّة من زاويَّة الأنثروبولوجيَّة الثقافيَّة. التى يطبقها الكاتب على نماذجه التَّطبيقيَّة. وتشغل وعيه العام كما سيظهر طوال بحثه.

وهى المحاولة التَّطبيقيَّة التى يراها الكاتب فى حد ذاتها تشكل سببًا من أسباب أهميَّة كتابه والدور الذى يتوقعه له الكاتب فى مجال تخصصه.

وهى أدوات ترصد عمليَّة التَّفاعُل الثقافى وتبحث فى حركة الثقافات من المنبع لمنطقة أخرى، ومن المركز للأطراف، بل ومن الأطراف لبعضها البعض.

وقد كانت تلك الأدوات والمفاهيم طوال عمل الكاتب مستظهره كما سيتضح فى دراسته.

بيان المنهج والأدوات:

قام الكاتب بدراسة موضوعه عبر خطوات نظريَّة وتطبيقيَّة، والخطوة النظريَّة تتلخص فى دراسته للمشروع المسرحى التَّجريبى المعاصر فى مصر عبر فهم معنى الحداثة وما بعدها، ومن خلال دراسته النظريَّة للحداثة وما بعدها أدمج الكاتب الفهم النظرى لأفكار المدينة ومقارنة بين الطبقة الوسطى فى مصر والعالم الغربى، ومقارنة للمدنيَّة الغربيَّة مع مدينة القاهرة، وقام بتعميق وعى نظرى بفكرة التَّحديث فى مصر منذ عصر محمد على وحتى الآن متتبعًا خلالها علاقة الدولة بالنخبة فى حد ذاتها فيما يتعلق بكل ما هو تجديد وبمفهوم الهويَّة، وبإطار معرفى للتجريب المسرحى يتصور الكاتب أنه استطاع عبر رصده إياه أن يضع المشروع التَّجريبى المعاصر فى مكانه وإضاءة زوايا جديدة له بربطه الجدلى للمشروع مع الماضى المرتبط بمشروع النهضة التَّحديثيَّة المصريَّة وعلاقتهما المبكرة بالغرب، ورصد الكاتب أزمات ما بعد الحداثة؛ لأن العلاقة مع التَّحديث الغربى فى مصر تنبئ بإمكانيَّة حدوث مثلها.

ثم قام الكاتب بمحاولة تطبيقيَّة على نماذج عشرة مختارة رأى الكاتب أن يكتفى بها لوجود نماذج مكررة أخرى فى ذات الفترة للموضوعات وزوايا التَّناول التى تمثلها عينته، وهى عينة عشوائيَّة إلا أن الكاتب أرادها دالة على مختلف التَّوجهات المتعلقة باستلهام التُّراث المسرحى المصرى وتطويره، أو المتعلقة بتيارات مسرحيَّة جديدة تمامًا ووافدة، والحقيقة أن عينات البحث تحقق فيها ذلك المزج الدائم بين الوافد والموروث والأصيل والمعاصر بشكل يخرج عن الثنائيَّة، ويقوم على دمج حقيقى لحريَّة مبدعى النماذج التَّطبيقيَّة فى خلط عناصر وثقافات متعددة، وقام الكاتب بتطبيق أدوات نقديَّة جديدة أشار إليها فيما سبق، ويذكر بها مرة أخرى باعتبار جريماس وياووس وبافيز وبيرس

وهاستروب وكورتيه وآفيرجان أسماء سيذكر الكاتب نماذجهم ومفاهيمهم بشكل واضح فى نهاية فصله الأول.

ثم قام الكاتب بدراسة المفاهيم النقديَّة والمسرحيَّة الجديدة التى جاءت مع المشروع التَّجريبى المعاصر، ويدرس حالة النقد المسرحى فى مصر، ويرصد التَّغير الذى حدث وطرأ على لغة النقد المسرحى فى مصر، وذلك هو جل عمل فصله الثالث.

هذا هو المنهج، والخطوات التى اتبعها الكاتب هى ما ذكرها، وهى ما ستتضح خلال الكتاب.

التَّفصيلِ الزمنى للكتاب:

هى الفترة من 1988 أى بدء تبنى الدولة للمفهوم التَّجريبى وحتى 1999، وهى فترة ترجع للخلف قليلًا أو تتقدم للأمام قليلًا فى بعض ملاحظات الكاتب، وآراء النقاد التى رصدها، ولكنه رأى أنه يعمل على عقد مسرحىٍّ دالٍّ ومعبر عن المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر، ولذلك فالكاتب للتدليل على الفترة يستخدم التَّعبير السابق فى مواضع عديدة من بحثه.

الإطار المكانى:

إن الحديث بالدرجة الأولى عن مسرح العاصمة فى مصر، وتفاعله مع إيقاع المسرح التَّجريبى فى المدن الغربيَّة الكبرى.

واستكمالًا لبيان الأدوات والمنهج يحدد الكاتب الأمر الذى وضعه طوال الوقت فى ذهنه وهو يعمل على مادة بحثه، وهو التَّأكيد على أن بحثه ليس مجرد دراسة فى العناصر الدراميَّة والجماليَّة فحسب، بل والنقديَّة أيضًا، ولكنه بحث لحركة وكيفيَّة عمل الاتجاهات والمفاهيم التَّجريبيَّة من مقترب أنثروبولوجى حدده الكاتب بتفاعل الثقافات.

هذا وقد جاء الكتاب فى فصول ثلاثة هى:

الأول: الحداثة وما بعد الحداثة وعلاقتهما بالمشروع التَّجريبى المعاصر.

الثانى: النماذج التَّطبيقيَّة.

الثالث: النقد المسرحى فى إطار المشروع التَّجريبى المعاصر.

ثم يقدم الكاتب نتائجه فى الخاتمة.

الفصل الأول

الحداثة ومابعد الحداثة
وعلاقتهما بالمشروع
التجريبى المسرحى المعاصر

1. المجتمع الحديث وفكرة التَّقدم النظاميَّة:

لم تظهر فكرة التَّقدم النظاميَّة إلا فى القرن الثامن عشر، بعد أن أسقطت الثورات النظم القديمة فى فرنسا وشمال أمريكا.

لقد بدأ بزوغ العالم الجديد فى الفترة ما بين 1492 و 1800. لقد بدأت إمكانيَّة التَّغيير تطرق وعى الإنسان.

كان ثمة تخوم لا بدَّ من تجاوزها، واستعمارها والوصول إلى ثروات لم يحلم بها أحد قبلُ على أن الثورة الصناعيَّة فى منتصف القرن الثامن عشر، قامت بالقضاء على آخر بقايا الإقطاع ثم أدت إلى أن يستبدل النظام باقتصاديات السوق وإلى إقامة المجتمع الرأسمالى، وفى القرن التَّاسع عشر تفاعلت الإنجازات العلميَّة والتَّكنولوجيَّة مع هذا الشكل الجديد من التَّنظيم الاجتماعى لتؤدى إلى تقدمات اقتصاديَّة وتحضر سريع وعلاقات متشابكة غير مسبوقة بين الأفراد والأديان والأمم. (1)

والحداثة فى جذرها التَّاريخى هى- وفقًا لما سبق- ابنة فكرة الحديث فى المجتمع الأوروبى والغربى كما حدد روبرت أورنشتاين وبول إيرليش بثورة فى فرنسا وفى شمال أمريكا، وظلت الحداثة كمفهوم مجتمعى تظهر طوال الوقت لدينا هنا فى مصر فى تجليَّات حضور المشروع الاستعمارى ومقاومته.

وهكذا فإن الحداثة وبالتَّبعيَّة ما بعدها لا يمكن حصر النظر فيها دون التَّأكيد على هذا الجذر الغربى المؤكد. كما على الكاتب فيهما أن يقر منذ البداية أن المسرح الدرامى بالشكل الذى نعرفه اليوم، ومنذ بداية عصر الكشوفات العلميَّة والثورة الصناعيَّة

---

1 (انظر) روبرت أورنشتاين وبول إيرليش: عقل جديد لعالم جديد، ترجمة د. أحمد مستجير. الأعمال الفكرية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 2001، (ص 64، 65، 66).

الكبرى، وهو منتج غربى (لاتينى – أوروبي) حتى أن النصوص التى وصلتنا نحن العرب مترجمة من المسارح الآسيويَّة أو الأفريقيَّة هى فى معظمها مسرحيات تتبع النسق البنائى الغربى نفسه، المطور عن الصورة المتوارثة للمسرح الإغريقى القديم.

فما نسميه بالمسرح العالمى اليوم ليس فى النهاية سوى محصلة عمليَّة التَّصفية الثقافيَّة التَّاريخيَّة لهذا التُّراث الإغريقى، وللرومانى من بعده، والتى تمت فى أوروبا منذ عصر النهضة حتى اليوم، فقد أضحى النموذج المعتمد لما نسميه بالمسرح المعاصر وتلك حقيقة لا يمكن إنكارها واقعيًّا حتى من جانب من يرفضونها بدافع العزة القوميَّة[2].

ويرجع الكاتب مرة أخرى لفكرة المجتمع الحديث جوهر الحداثة ليرى وجوب ذكر الأساس الفلسفى الذى ينظمها، فرغم تعدد التيارات والرؤى والمذاهب فى العالم الغربى الحديث إلا أن الصفة الأساسيَّة مذهبيًّا والتى صنعت جوهر التَّغيير والبناء هى الرأسماليَّة، وهى فى علاقتها بالمجتمع الرأسمالى الحديث علاقة المعول الأساسى فى الهدم والبناء، وهى التى منحت الحديث صفة الرأسمالى فى الغرب.

« فالرأسماليَّة قد فككت كل الجماعات والتَّحالفات ما قبل الحديثة وحطمت كل القيود أمام التَّوسع الاقتصادى بلا حدود، إذ حطمت النظام الإقطاعى من أجل حريَّة التَّبادل والإنتاج وأحلت محل الملكيات الإقطاعيَّة الملكيَّة الخاصة، كما وسعت الرأسماليَّة علاقات السوق فى كل مكان وخلقت تقسيما للعمل نتجت عنه ذاتيَّة فرديَّة ونشاط اجتماعى إنسانى.

وبمعنى آخر فإن الرأسماليَّة تطيح بكل النظم والقيم والهياكل التَّقليديَّة، والتى تعوق الإنتاج والتَّبادل والرغبة، لكنها تعيد تشكيلها، فى إطار قيمة التَّبادل وتعددها فى إطار الدولة والعائلة والمنطق البضائعى والنظام المصرفى والقيمة الاستهلاكيَّة.

كما تعيد تصريف الرغبة والحاجات فى قنوات فرديَّة واجتماعيَّة، ويمكن خلالهما السيطرة عليهما بفاعليَّة أكبر مما هى عليه فى المجتمعات ماقبل الحديثة[3].

---

2 (انظر) د. صالح سعد: الأنا – الأخر – ازدواجية الفن التَّمثيلى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص (180، 181).

٣ رضا هلال: تفكيك أمريكا: مهرجان القراءة للجميع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص (135).

2. الإطار الفكرى الأساسى للحداثة الغربيَّة:

والكاتب لا يود أن يقع فى فخ التَّأريخ للحداثة؛ ولذا لا يملك إلا أن يعيدها كما سبق لفكرة المجتمع الحديث اجتماعيًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا محددا الأسس التى قامت عليها. ولكن يبقى بالتَّأكيد ذكر إطارها الفكرى التَّأسيسى حيث كان « الإطار الفكرى الذى تتحرك فيه بلدان أوروبا المختلفة منذ عصر النهضة حتى النصف الأول من القرن التَّاسع عشر يتسم بالطابع العقلى. كانت الفلسفة تلعب دورا مركزيًّا فى تقديم تفسير عام للوجود. لعلاقة الإنسان بالطبيعة المحيطة به. كانت الفلسفة تلعب دورا مركزيًّا فى فتح محاولات جديدة أمام النشاط الاجتماعى للبرجوازيَّة الأوروبيَّة المتناميَّة خاصة فى إنجلترا وفرنسا وقد بلغت هذه الموجة الفكريَّة الصاعدة أوجها فى تعاليم ديكارت وسبينيوزا، ثم فى كتابات الفلاسفة التَّجريبيين وخاصة لوك وهيوم، وأخيرا فى الفلسفة الماديَّة التى عمت فرنسا فى القرن الثامن عشر، والتى تجلت فى صورتها العامة فى دائرة المعارف الفرنسيَّة بإشراف ديدرو ودالمير وهلفسيوس ودولباخ وفولتير وغيرهم. وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته فى الفلسفة المثاليَّة الموضوعيَّة التى قال بها هيجل[4].

وقد ترتب على هذه النهضة الفكريَّة –الفلسفيَّة- نهضة فى مجالات الثقافة المختلفة وفى العلوم الطبيعيَّة على أيدى « باسكال وهارفى ولينيه وبوفون ونيوتن.. الخ، وفى الأدب على أيدى شكسبير وكورنى وراسين وموليير وفولتير ورسو وشيللر.. الخ، وفى الموسيقى على أيدى باخ وبيتهوفن وهايدن وكوبران ورامو.. الخ. وفى الاقتصاد السياسى على أيدى آدم سميث وريكاردو.. الخ، وفى التَّاريخ على أيدى فيكو ومونتسيكو.

كان الاتجاه العام هو الثقة فى التَّقدم العلمى، وفى العقل البشرى، وفى إرادة الإنسان أو فى كلمة واحدة: الثقة فى النظام البرجوازى الاجتماعى الجديد الذى كان يسعى ليحتل مكانته بعد الإطاحة بالنظام الإقطاعى[5].

وهناك تصور مختلف لا يمكن إنكاره فى مسألة الحداثة لا يرهن وجودها بالنظام الرأسمالى بل يرجعها إلى تفاعلات عدة لا تنكر دور الفكر الاشتراكى حيث يمكن وفقا

---

4 (انظر): د. أنور عبد الملك: الشارع المصرى والفكر، مهرجان القرآن للجميع، مطبعة الأسرة، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص (25).

5 المرجع السابق. ص (25).

للاختزال رؤية الأمر منذ حل عصر النهضة محل القرون الوسطى المظلمة حيث وضع كوبرنيكس النظام الفلكى الجديد محل النظام البطليموسى، ودار ماجلان حول الأرض، واستبدل فرنسيس بيكون الاستقراء بالقياس، وعصف نيوتن بفيزياء أرسطو، وأسس ديكارت المنهج العقلانى قائما على الشك المنهجى فى كل فكرة مسبقة Aproir ليكون هذا كله بشيرا بميلاد الحداثة modernism وهكذا انفجرت الثورة الصناعيّة وتلتها الثورة السياسيّة وتولت البرجوازيّة السلطة لتواجه بدورها ثورة البروليتاريا ذات الفكر الاشتراكى، ومن الثورتين نشأ وضع جديد هو عالم ما بعد الحداثة Post modernism [6].

وتدعيمًا لموقف الخلفيّة الفلسفيّة التّعدديّة لعالم الحداثة" إذ يرفض البعض فكرة أن هناك فلسفة واحدة هى التى تغلبت على سائر الفلسفات الأخرى، وأصبحت هى فلسفة القرن العشرين فى الحضارة الغربيّة، وأن كل الفلسفات الأخرى قد أهملت جميعا.

وهذا هو المركز الذى أراد البعض أن ينسبه إما إلى الوضعيّة أو الماديّة أو الوجوديّة، كل بحسب تفضيلاته.

وليس هناك ما هو أبطل من هذا الرأى، لأن الفكر الفلسفى الغربى فى القرن العشرين الميلادى أغنى من أن ينحبس فى مثل هذا الإطار الضيق... اليوم تتصارع فلسفات وتصورات مختلفة عن العالم أشد صراع، فمن النادر أن كان الصراع الفكرى على مثل هذه الضراوة.

إن فلسفة الحضارة الغربيّة فى منتصف القرن العشرين الميلادى شديدة الثراء والتّنوع[7].

ولا يمكن إنكار أكبر قوتين أفرزتا الحداثة الغربيّة، وهما التّغيرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة فى تفاعلهما المستمر بل فى تواطئهما الدائم.

من نافلة القول أن نذكر بأن أحد المؤثرات المبكرة فى الاتجاه الحداثى هى التّغيرات فى

6 مهدى بندق: الكتابة 2000 (مقالة)، آفاق ثقافية، (دورية)، ثقافة الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2000، ص (30)

7 أ. بوشنكسى: الفلسفة المعاصرة فى أوروبا، ترجمة: د. عزت قرنى، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص (14، 15)

التَّركيبة السكانيَّة للمدينة. وهى تغيرات لا تختلف فقط من مدينة أوروبيَّة إلى مدينة أخرى غربا وشرقا. كان ذلك التَّصور لجاذبيَّة المدن الكبرى واضحا للمتأمل مع نهاية القرن التَّاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكما يقول رايموند ويليامز:

لم تكن التَّطورات المذهلة التى أحدثتها عمليات الهجرة من الأطراف إلى المركز من ناحيَّة. والهجرة من الدول المستعمرة إلى الدول المستعمرة قد لفت إليها الانتباه بعد.

لكن هذا الحراك الاجتماعى المستمر والمتسارع كان يهدد فى نهاية الأمر استمرار الأنماط الاجتماعيَّة والحضاريَّة والثقافيَّة والتَّقليديَّة فى الدول الأقل تطورا وكان التَّغاضى عن الخطر أو عدم إدراكه خطوة أولى على طريق الاختيارات الخاطئة للشعوب الأقل تطورًا[8].

وتبدو الحداثة مشروعا قاسيًّا للهيمنة وللاستعلاء بالمركز الذى يتمحور حول وحدة المصادر فى الثقافة الغربيَّة وخصوصيتها. فالغرب رغم حركته نحو الثقافات الأخرى فهو يؤمن بذاته إيمانًا مركزيًّا. وفى هذا الصدد" فإن الغرب إجمالا لم يتأثر كثيرًا بالأفكار الواردة من خارجه. بل ولا حتى الأفكار الجماليَّة والأخلاقيَّة للثقافات الأخرى.

ولا ريب فى أن الثقافة الغربيَّة تشتمل على قسط وافر وفد إليها من ثقافات منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط خلال الأحقاب السابقة على هوميروس والأيونين.

بيد أن هذه الثقافات الباكرة تعد من نواح كثيرة الأسلاف الأولى للثقافة الغربيَّة وعلى اية حال فإنها وباستثناء العناصر العبريَّة وغيرها من عناصر الشرق الأدنى التى تشتمل عليها المسيحيَّة. قد فعلت فعلها وأثمرت ثمارها قبل ظهور الثقافة الإغريقيَّة العظمى[9]. والتى كانت المصدر الأساسى لما سمى فى البعث والنهضة بعقل أوروبا الذى نفح نفسه وصنع جوهره كما هو معروف من انهيار الفكر المدرسى فى العصر الأوروبى الوسيط.

وفى كلمة واحدة على أصولها وجذورها الغربيَّة تظل فى أدائها الجوهرى مرادفة

---

8 (انظر) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001، ص (57، 58)

9 (انظر) كرين بريتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقى جلال: مراجعة. صدقى خطاب، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1984، ص (360).

للعقلانيَّة فقد وصل إيمان الحداثة بالعقل ومنتجاته فى الحضارة الغربيَّة إلى أقصى حد حتى أن العقل والعقلانيَّة الإمبريقيَّة ارتبطت بشرط القطيعة مع جميع ألوان الفكر الغيبي[10].

فكيف أودت يمكن فهمها الحداثة الغربيَّة دون فهم فكرة الجديد القادر على الانتشار من منتجات النشاط العقلى وهو الأمر الذى يدعو مرة أخرى بالضرورة إلى فكرة المدينة الحديثة وفى ذلك يرى رايموند وليامز:

" كانت هذه التَّطورات فى مراحلها الأوليَّة تتعلق بالإمبرياليَّة والتَّركيز المغناطيسى للثورة والقوة فى العواصم الإمبرياليَّة والاختراق المتزامن لعدد من الثقافات التَّابعة.

لكن الأمر كان يتجاوز النظام الاستعمارى التَّقليدى، ففى قلب أوروبا نفسها كان التَّطور يتميز بتفاوت شديد فى درجته، سواء داخل دول بعينها، حيث كان الفارق بين العواصم والأقاليم شاسعًا على الصعيدين الاجتماعى والثقافى، وفى التَّطور غير المتوازن فى الصناعة والزراعة أو فى الاقتصاد المالى ووجود محدود لأنماط السوق.

بل ظهرت فوارق أشد خطورة بين الدول وبعضها البعض والتى بدأت فى تشكيل نوع جديد من التَّدرج الهرمى، لا من حيث القوة العسكريَّة كما كان فى القديم بل من حيث التَّطور، وبالتَّالى من حيث التَّنوير والمعاصرة[11].

وبالبحث فى جذر الأمر تاريخيًّا وفى علاقة عضويَّة بالتَّنوير رصد" هانز روبرت ياوس مصطلح modern بصورته اللاتينيَّة Modernism ليرجع به لاستخدامه الأول فى أواخر القرن الخامس لتمييز الحاضر الذى أصبح مسيحيًّا على المستوى الرسمى عن الماضى الرومانى الوثنى.

ويعبر المصطلح Modern عن الوعى بحقبة تتصل بالماضى ويعد نتيجة للانتقال من القديم إلى الجديد.

يقصر بعض الكتاب مفهوم" الحداثة" (Modernity) على عصر النهضة، إلا أن ذلك يعد تحديدًا ضيقًا من الناحية التَّاريخيَّة.

---

10 (انظر) د. عبد العزيز حمودة: مرجع سابق، ص (55، 56)

11 (انظر) المرجع السابق، ص (58).

وكان الناس يعتبرون أنفسهم محدثين فى عهد تشارلز العظيم فى القرن الثانى عشر وفى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر، فى فترة الصراع بين القدماء والمحدثين.

أى أن مصطلح" حديث" عاد إلى الظهور فى تلك الفترات التى تكون فيها الوعى بحقبة جديدة من خلال علاقة متجددة بالقدماء فى أوروبا. وظل الأمر هكذا إلى أن حلت الرقية التى عقدها أهل العالم القديم على روح العصور التَّالية أو قد حدث الحل على يد التَّنوير (الفرنسي) ويجدر التَّأكيد على أن الإيمان بالعلم الحديث قد لعب دورًا أساسيًّا إلا أن قوى روحيَّة معنويَّة لعبت دورًا واضحًا فى إعادة رؤية العصور الوسطى. فخلال هذا العصر المثالى الجديد الذى بدأ فى القرن التَّاسع عشر، تمت مناقشة الملامح المثاليَّة فى عصور الظلام ولكنها مناقشة لم تضع يدها على مثال محدد وثابت. ففى خلال القرن التَّاسع عشر نشأ من هذه الروح الرومانتيكيَّة وعى بالحداثة متحرر من كل القيود التَّاريخيَّة الصارمة[12].

3. العقل المركزى الحداثى:

صفة التَّحديث والحداثة صنو العقل الغربى فى عالمنا المعاصر هكذا شاء العقل المركزى الغربى، وهى حقيقة تاريخيَّة تختزل فى استقرارها العديد من المساهمات الشرقيَّة العديدة، بما فيها المحاولات ذات الطابع الاشتراكى القريب جغرافيًّا من المركز الغربى، وذلك لان « التَّحديث الغربى قد سبق بزمن كبير كل عمليات التَّحديث الأخرى، ولأنه منح الدول الأوروبيَّة خلال ثلاثة قرون وبعد ذلك الولايات المتحدة وضعًا سائدًا بشكل عام، وكأن القطيعة مع الماضى وتشكيل نخبة رأسماليَّة خالصة هى الشروط الضروريَّة والمركزيَّة لتشكيل مجتمع حديث.

إن النموذج السائد للتحديث الغربى يختزل الفعل التَّطوعى الموجه بواسطة قيم ثقافيَّة أو أهداف سياسيَّة إلى حده الأدنى، ويستبعد إذن فكرة التَّنميَّة، والتى تعتمد بالعكس على التَّفاعل المتبادل للمؤسسات الاقتصاديَّة والحركات الاجتماعيَّة وتدخلات السلطة السياسيَّة والتى لم تفتأ تكتسب أهميَّة ضد النموذج الرأسمالى المحض الذى يسعى لتوجيه المصالح الاجتماعيَّة بدوافع ثقافيَّة. إنها الحداثة الغربيَّة فى هذا المأزق

12 المرجع السابق: ص (200)

الدرامى الذى يتحرك العالم الغربى فيه محرومًا من المعنى مدفوعًا بالأداء العقلى، ولا يعرف سوى قانون السوق[13].

4. السوق والاستهلاك ونصيب الفرد فى الحداثة:

« بدأ الغربيون منذ أوائل القرن الثامن عشر يلتزمون حالة ذهنيَّة هى الحداثة رحبت بمظاهر التَّحسن المادى المتوقعة: سفر أسرع، مدن أكبر، خدمات أفضل فى مجال توصيل أنابيب المياه، غذاء أوفر وأكثر تنوعا، ولم تكن هذه مجرد تحسينات قاصرة على القلة المتميزة بل امتدت لتشمل كل إنسان، حتى أصبح من حق أدنى الناس منزلة أن يأمل فى المشاركة بنصيب منها ذات يوم.

وساد شعور بالكبرياء إزاء هذه الإنجازات، وساد توقع بأنها ستستمر فى اطراد على نحو يخضع للقياس والإحصاء.

وهو اتجاه يظن الأمريكيون- وبدافع من ضيق الأفق- أنه اتجاه أمريكى خالص، بينما هو اتجاه مميز للعالم الغربى منذ الثورة الصناعيَّة[14]. وكانت النتيجة أن ظهرت الجماهير الغفيرة المستهلكة للأشياء المتكاثرة بصيغة واضحة، حيث لا يمكن إنكار تلك المقدرة الهائلة على إنتاج السلع، سواء أكان ذلك دليلا على التَّقدم أم لا.

والأمر الجلى الذى لا يمكن إنكاره فى الحداثة- إنها وإن خضعت للسوق وإن حملتها رياح ثقافيَّة اجتماعيَّة ذات طابع انتقائى فردى ذي صبغة شخصيَّة- فقد تنافس الغرب بكل ما لديه من قوة ليجعلها حداثة غربيَّة فإن المعرفة كانت الجذر الأساسى، وقد وصلت ثورة المعرفة إلى ذروتها فى الثمانينيات من القرن العشرين، ولكنها تمثل الذروة لقصة طويلة، يبلغ عمرها 537 عامًا، منذ تم طبع إنجيل هانز جوتنبرج بحروف متحركة، أو 490 عامًا منذ ظهور نيكولاس كوبرنيكوس، وفكرته التى غيَّرت ما فى الأذهان حول فكرة أن الأرض تدور حول الشمس، و306 عامًا منذ كتاب إسحق نيوتن التَّاريخى عن الجاذبيَّة الكونيَّة، أو 159 عامًا منذ تشارلز باباج المحرك التَّحليلى الذى بشر بالكمبيوتر

13- (انظر) الآن تورين: نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1997 ص (51).

14 (انظر) كرين برينتون: مرجع سابق، ص (218، 219)

المعاصر، 117 عامًا منذ اختراع جوجليمو ماركونى التّلغراف اللاسلكى، و36 عامًا منذ أول قمر صناعى اتّخذ له مدار حول الأرض (سبوتنك1-) إذ يؤدى كل ذلك إلى حقبة الثمانينات، عندما انصهرت الكمبيوترات وأقمار الفضاء والاتصالات فى أنظمة كونيّة ذات أثر واسع الانتشار، إن انتشار المعرفة هو الذى يجعل من الضرورى أن نفكر بطريقة جديدة تمامًا حول النظام العالمى الجديد[15].

5. الحداثة : الشفاهيّة الاضطراريّة والاختيار الشفاهى:

كانت الطباعة عاملًا رئيسيًّا فى تطور الإحساس بالخصوصيّة الشخصيّة التى تعد من علامات المجتمع الحديث، فقد أنتجت الطباعة كتبًا أصغر وأخف حملًا من تلك الشائعة فى ثقافة المخطوطات، فأحدثت تهيئة نفسيّة للقراءة الصامتة على نحو كامل فى نهاية المطاف.

فالأشخاص فى الثقافة الشفاهيّة الأولى كان إحساسهم بالنصوص مختلفًا، ففى عام 1557 تأسست شركة الوراقين فى لندن لتشرف على حقوق المؤلفين والطابعين أو الناشرين الطابعين، فبحلول القرن الثامن عشر كانت قوانين حقوق الطبع المحفوظة الحديثة آخذة فى التّطور فى أوروبا الغربيّة، لقد حول فن الطباعة الكلمة إلى سلعة.

ثم تطور الأمر لتبعث فى عصر وسائل الاتصال الكبرى والجماهيريّة ما يمكن تسميته بالشفاهيّة الثانويّة الأوليّة[16].

فالعالم عاد مرة أخرى للمنطق الشفاهى دون أن يقصد، هذه المرة عن غير اضطرار، فقد أضحى العالم محكومًا بتلك الشفاهيّة الدوليّة المعبرة عن اختلاف وتعدد وسائل التّعبير والتّواصل الإنسانى فى عالم هو قرية صغيرة.

---

15 (انظر) هارلان كليفلاند: ميلاد عالم جديد (فرصة متاحة لقيادة عالمية)، تقديم: روبرت ماكنمارا، ترجمة د. جمال على زهران، مراجعة: أ.د. محمود إسماعيل محمد، المكتبة الأكاديمية، القاهرة. 2000.

16 (انظر) والتّرج – أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسين البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1944 – ص (213 – 237 – 236).

6. الحداثة : ثورة تتحرك خارج السياسة والمؤسسات:

وإن صنعت السياسة الحداثة عبر نشرها وتقديمها كنموذج غربى على العالم أن يحتذيه، وإن ساهمت الديمقراطيّة الغربيّة فى صنع مناخ يسمح بنمو الحداثة إلا أن الحداثة ينطبق عليها منطق الثورات القادرة على التّغيير وهى التى تصنع المؤسسات ثم تقوم بتغييرها باطراد نحو الأمام، فمع تزايد أصحاب المصلحة فى التّغيير يتزايد شعور الأفراد بالغربة يوما بعد يوم عن الحياة السياسيّة، ويزداد سلوكهم فى هذه الحياة انحرافًا باطراد عن المركز.

« ثم بعد أن تستفحل الأزمة وتتفاقم ينحو الكثيرون من هؤلاء الأفراد إلى الالتزام ببعض المقترحات المحددة، أى الالتزام بمشروع محدد لتجديد المجتمع فى إطار جديد من المؤسسات.

وهنا ينقسم المجتمع إلى معسكرات أو إلى أطراف متنازعة، أحدها يلتمس الدفاع عن مجموع المؤسسات القديمة البالية بينما يلتمس الآخرون إقامة مؤسسات جديدة.

وما أن يحدث هذا الاستقطاب حتى يفشل الأسلوب السياسى فى أن يكون هو الملاذ.

وعلى الرغم من أن للثورات دورا حيويًا فى تطور المؤسسات السياسيّة إلا أن هذا الدور رهن بكونها جزئيًا أحداثا من خارج نطاق السياسة أو من خارج نطاق المؤسسات(17).

ولكن هذا العالم الذى نعيشه وخاصة عالم ما بعد الحرب العالميّة الثانية عالم محكوم بطريقة قاسيّة، على الرغم من أن ما يحرك الحداثة هو العقل وحركة رأس المال خارج المؤسسات وخارج السياسة، إلا أن الحقيقة التى لا يستطيع الكاتب أن ينكرها هى كون حركة رأس المال أصبحت كونيّة وأصبحت مؤسسيّة، وتصارعت هى وقوة الإرادات السياسيّة المختلفة على مكان الصدارة وعلى توجيه العالم الحديث، فإن الحداثة تعيش فى عالم يمكن وصفه بأنه عالم موجه من القوة الكبرى المنتصرة التى احتكرت حق توزيع كل شيء حتى العلم.

« وتلك الحرب العالميّة الثانية كانت البيئة التى ظهرت فيها القوة الغالبة فى هذا العصر لأنها القادرة عليه.

17- توماس كون: بنية الثورات العلمية: ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، 168، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ديسمبر، 1992، ص (144–145).

كان ذلك العصر هو الذى صنع تلك القوة. وقد حاولت بما اكتسبته أن تصنع العصر كما صنعها.

وكانت الولايات المتحدة الأمريكيَّة هى القوة التى انتصرت فى تلك الحرب. وكان شريكها الأكبر فى تحقيق النصر هو الاتحاد السوفيتى. لكن وسيلة النصر لدى كل منهما حددت وحسمت أيهما يملك الزمن الجديد أو على الأقل يسيطر عليه.

فالاتحاد السوفيتى حقق نصيبه فى النصر بعطاء من الدم غزير كان ضحايا الحرب العالميَّة الثانية فى كل ميادينها 68 مليون إنسان لكنه كان بينهم 25 مليونًا من السوفييت- أى أكثر من ثلث شلال الدم. وأما الولايات المتحدة فقد حققت نصيبها من النصر بعطاء مختلف: وفرة فى الموارد مهولة. ومعها ثورة طائلة تستطيع أن تمنح وهى أيضًا تستطيع أن تستحوذ وتلك طبيعة الأشياء.

وهكذا فإن وفرة الموارد ومعها الثورة الهائلة لم تأخذ فقط كل منجزات العلم لكنها أخذت أيضًا كل غنائم النصر[18].

وهكذا فإن القوة المنتصرة صاحبة النجاح القادر على التَّنظيم والإدارة ودفع عجلة الحياة نحو الوجهة التى تراها. تصرفت فى العالم باعتبار أنه شأن محلى. وبتعبير آخر تصرفت بطريقة تسحب المحلى على العالمى لترى العالم كله شأنا أساسيًّا من شئون سياستها. إنها العولمة إذن تدفعها عجلات النصر الساحر فى الحرب العالميَّة الثانية.

7. الحداثة والعالم:

وتتميز تلك المرحلة فى تاريخ العالم بكون تفاعلاتها عالميَّة. وهى مثل أية مرحلة حضاريَّة رئيسيَّة تتخذ مواقفها المحليَّة على أنها مواقف عالميَّة كونيَّة.

« الحداثة يمكن أن تصب بشكل واضح فى صفة أساسيَّة هى المقدرة على تجاوز الماضى فالحداثة Modernty بهذا المعنى تتميز بخاصيَّة الوعى بضرورة تجاوز تفاسير الماضى ومفاهيمه. والسعى الدائب نحو استمرار هذا التَّجاوز فى المستقبل وذلك لتحقيق الإدراك المطرد بالأسس- الحقيقيَّة- والمتجددة التى تغلف الممارسات الإنسانيَّة وتضفى

18 محمد حسنين هيكل: السياسة بين الحلم والإرادة، وجهات نظر، مجلة شهرية، العدد الرابع والثلاثون السنة الثالثة الشركة المصرية للنشر العربى والدولى، القاهرة، نوفمبر 2000، ص (5).

الشرعيّة عليها، سواء فى مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكريّة والعلميّة[19].

والجدير بالذكر أن الحداثة بجذرها التّاريخى وإن كان غربيًا بشكل شبه أساسى فإن تتابعات الأمر وتحولاته تجعل الأمر فى صيغة أوضح يمكن فهمه، على أن"الحداثة التى يتحدثون عنها فى الواقع أكثر من حداثة، هناك حداثة اليسار الاشتراكى حتى سقوط الحلم الاشتراكى بتفكك الاتحاد السوفيتى فى مطلع التّسعينيات، وهناك حداثة اليمين الغربى، وفى داخل المعسكر الغربى ذاته نجد حداثة ليسار وسبط فرنسى تختلف فى جوانب كثيرة منها عن حداثة الاتحاد السوفيتى السابق والدول الشرقيّة التى كانت تدور فى فلكه.

وهناك حداثة فرنسيّة إلى يمين الوسط تختلف عن الحداثة الأنجلو- الأمريكيّة فى أشياء كثيرة بل إنها فى أحيان كثيرة تختلف فيما بينها أكثر مما تتفق[20].

8- الحداثة الثقافيّة:

إن فكرة التّحديث ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور الفن الأوروبى، ولكن ما أطلق عليه اسم (مشروع الحداثة) لا يسلط عليه الضوء إلا عندما نستغنى عن التّركيز المعتاد على الفن ونتجه الآن إلى تحليل مختلف بالتّركيز على فكرة من عند ماكس ويبر « فهو يصف الحداثة الثقافيّة بأنها فصل العقل الجوهرى الذى يعبر عنه الدين وما وراء الطبيعة إلى ثلاثة مجالات مستقلة، وهى العلم والأخلاق والفن.

وظهرت الفروق بينها لأن الرؤية العالميّة الموحدة للأديان ولما وراء الطبيعة العالميّة القديمة بحيث تتدرج تحت نواحى محددة من الشرعيّة، وهى الحقيقة والصدق المعيارى والمصداقيّة والجمال»[21].

تختلف الفكرة إذن عن الحداثة، بحسب الظروف التى تتحرك داخلها وبغض النظر عن الحقيقة الواقعيّة وتدخل عناصر سياسيّة وفئات اجتماعيّة ومصالح اقتصاديّة

---

19 د. نهاد صليحة: (مقدمة): نك كاى: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، الدورة التّاسعة، وزارة الثقافة، القاهرة، 1997، ص (أ، ب)

20- د. عبد العزيز حمودة: مرجع سابق، ص (51).

21 بيتر بروكر: مرجع سابق، ص (208 — 209).

ونزعات المجد الشخصى الوطنى وروح الغزو وقدرة المغامرين على الحركة الدائبة فإن « الفكرة الغربيّة عن الحداثة وبمفهوم عن التّحديث خاص بالغرب ليست إنجازا لطاغية مستنير، ولا لثورة شعبيّة ولا لإرادة نخبة حاكمة، إنها إنجاز للعقل نفسه وبالتّالى– للعلم والتّكنولوجيا والتّربيّة ولا ينبغى أن يكون هناك هدف للسياسات الاجتماعيّة للتحديث سوى إخلاء الطريق للعقل: بإلغاء اللوائح والعوائق الجمركيّة وبالاعتناء بفكرة التّدريب، ربما تبدو هذه الفكرة تافهة، لكنها فى حقيقة الأمر ليست كذلك، بما أن الغالبيّة العظمى من بلاد العالم قد انخرطت فى عمليات تحديث مختلفة لعبت فيها إرادة الاستقلال الوطنى والصراعات الدينيّة والاجتماعيّة واعتقادات النخب الحاكمة الجديدة – أى الفاعلين الاجتماعيين والسياسيين والثقافيين- دورًا أكبر من التّحديث نفسه الذى كان مشلولًا بسبب مقاومة التّقاليد والمصالح الخاصة له[22].

هذا والكاتب لا يسعه فى هذا الصدد إلا أن يؤكد أن العقل وحده مجردًا من العوامل المصلحيّة الأخرى القائمة على أهداف عدة لأفراد وجماعات ودول، لم يكن وحده وراء تفعيل الحداثة.

9. الحداثة وتأكيد فكرة الجماهير كقطيع دون عمد قصدى:

إن الجماهير الداعيّة للفوضى أحيانًا وللخروج عن العقل والعودة لعالم الرومانسيّة أحيانا والباحثة فى عالم ما وراء الأفق- عالم الخوارق، ما زالت واضحة رغم نزعة إعمال العقل الحداثيّة، ما الأمر إذن؟

إن النظر للجماهير كقطيع كانت وكحقيقة واقعة ودون عمد واضح، سمة معادية للحداثة لكنها لصيقة بها فى جذرها التّاريخى وفى حركة تقدمها الواضحة.

«ومع مطلع القرن العشرين، بدأت بعض أفكار النزعة المعاديّة للعقل فى الرواج وسط فئات المثقفين، ثم أخذت وبأشكال أقل وضوحًا فى التّسرب إلى الوعى الشعبى.

إن جانبًا كبيرًا من وجهة النظر التى نسميها هنا (نزعة العداء للعقل) تمثلت منذ نشأتها الأولى فى (الأسمى) الواعى بذاته، إنسان وعى من الحكمة ما يكفى ليشعر بضآلة الحكمة السائدة فى العالم.

---

22 (انظر) ألان تورين: مرجع سابق، ص (30-31)

وهى نظرة تستحيل فى سهولة إلى نوع من (التَّرف الزائف) والإحساس بأن الجماهير قطيع.

ونحن الحكماء قلة ولنا السيادة أو يجب أن تكون لنا. نجد هنا كله ماثلا فى كل شطر من كتابات نيتشه الذى يعد بحق أوضح مثال لهذه النزعة فى موقف الحركة الحديثة المعاديَّة للعقل(23).

10. الحداثة وانتصار الحياة اليوميَّة على الجماليات:

« فى كتاب له بعنوان (فن الصخب) نشر عام 1916، لفت الكاتب الإيطالى المستقبلى لويجى روسولو الانتباه إلى الطنين الحسى للبيئة الحضريَّة الجديدة وهو مزيج لامنتاه من الأبواق وأدوات التَّنبيه معدة لذلك. ودون مقطوعات لهذه الآلات تحمل عناوين مثل (مدينة تستيقظ) (ومؤتمر للعربات والطائرات).

هذا الاستفزاز المستقبلى يفيد فى عزل مجموعة من الموضوعات الهامة. وهى الآلة والنسخ الآلى.

ونظرًا لميل النزعة المستقبليَّة الشديد للمنحى العصرى ولعصر الآلة ورفض الداديَّة المباشر للفن وإعلان انتصار الحياة اليوميَّة على الجماليات، فقد تغيرت اتجاهات الفن لأن ظروف الإدراك الشعورى والتَّلقى والإنتاج الفنى كانت تغيرت تمامًا. فحل عصر التَّصوير الفوتوغرافى والجرامافون والراديو والسينما. وهو عصر النسخ الآلي(24).

وللمدينة وصخبها وطبيعة علاقتها تأثير واضح عل الحداثة. بل إن شاء الكاتب الدقة فإن المدينة الغربيَّة هى صانعة المشروع الحداثى أو تكاد تكون كذلك فهى التى سمحت بعد انهيار قديم المجتمع الوسيط وعصره الأوروبى بانحسار الريفيَّة والعائليَّة وطرق التَّفكير السحريَّة إلى حد سمح بتأثير المدينة (بوتقة الحداثة) وظرفها الملائم.

11. الحداثة وجمهور الفن:

وضع القرن الثامن عشر مجموعة من القوانين النوعيَّة، وتمكن من وضع نظام لعالم الفن المعقد. ويرجع نجاحه فى ذلك إلى تفوقه ومهاراته منقطعة النظير. والتى بدت

---

23 كرين بريتون: مرجع سابق، ص (344-345).

24 (انظر) الملاحق: بيتر بروكر: الحداثة والمدينة، الحدثة والعولمة، مرجع سابق ص (300-301).

واضحة فى خصوبة النماذج الأدبيّة وانتشار الأكاديميات والصالونات والنشرات الدوريّة. إلا أن كل ذلك كان مقصورًا على نظام المعلومات السائد فى ذلك العصر.

وكانت التّوترات الكامنة بين النظام الفردى والنظام الجماعى سببًا فى شيوع إحساس استمر فى القرن التّاسع عشر- بالقطيعة بين الجمهور والمستهلك وبين الجمهور المستهلك وبين خبرائه والتى أصبحت تمثل قاعدة للنقد المسرحي الحديث.. وهنا نصل إلى النقد فمنذ القرن التّاسع عشر تضاعفت وسائل الإعلام، وقد ولدت كل وسيلة منها لملء فراغ معين[25].

وإذا كانت الطبقة البرجوازيّة قد خلقت تلك المساحة الجديدة جماليًّا واجتماعيًّا فإن الفن أو قل الحداثة الفنيّة أضيفت لها ملامح جديدة وهنا أصبح للجمهور خبراء وظهر مع الحداثة تعبير الجديد. ويعتبر تصنيف الجديد محوريًّا بالنسبة لنظريّة الفن «الحديث لأدورنو: ففى مجمع غير تقليدى بالضرورة (المجتمع البرجوازي)، فإن التّقليدى الجمالى مشكوك فيه بديهيًّا وتعتبر سلطة الجديدة سلطة المتعذر مقاومتها تاريخيًّا.

ويرى أدورنو الجديد على أنه تصنيف للفن الحديث متميزًا عن تجديد الموضوع والدلالات المتكررة والتّقنيات الفنيّة. التى ميزت تطور الفن قبل قدوم الحداثة.

إن المجتمع البرجوازى يقف تحت قانون التّبادل: قانون المثل مقابل المثل وهو قانون الحسابات التى لا تترك باقيًا، وذلك يؤكد قانون الجديد. فمصطلح الحداثة لا يرفض الممارسات الفنيّة المبكرة. مع ذلك فهو يرفض التّقليد وإلى هذا الحد يقر مصطلح الحداثة المبدأ البرجوازى فى الفن. حيث يربط تجرده إلى خاصيّة الفن السلعيّة[26].

إن النبرة المعاديّة لحديث أدورنو لا تعنى الكاتب كثيرًا قدر ما يعنيه رصد هذه الخاصيّة السلعيّة لفن الحداثة كسمة أساسيّة يوردها فى متن بحثه عن الحداثة الفنيّة بعد حديثه عنها بمعناها العام.

إنها حقًّا السلعة (العرض المسرحي) التى تشمل مبانى المسرح الضخمة المقامة

25- (انظر) انخل بيرينجير: نظرية ونقد المسرح، ترجمة: د. سمير متولى، أمانى أبو العلا، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2001، ص (76 — 77)

26 (انظر): بيتر برجر: نظرية المسرح الطليعى، نقله عن الألمانية: مايكل شو، ترجمة د. سحر فراج، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002، ص (162 — 163).

تتاجر اليوم تحت الشعار الذى لا يمكن تحاشيه للترويج العالمى للسلعة، وما يتم تبادله فى تلك التِّجارة قد يصبح نقدًا راديكاليًّا لافتراضاته هجوم على قيم الاستهلاك، وترويج السلعة والسوق ولكن النظم المسرحيَّة يمكن عبر تطويرها أن تهدد فكرة ترويج السلعة، وهو الأمر الذى يمكن اعتباره نزوة راديكاليَّة من نوع رفيع، لها ارتباطها الأساسى بما يمكن تسميته بعلم العمارة المسرحى المتعلق بقياس العلاقات الاجتماعيَّة فى المسرح كسوق للبشر، ولكن وصف التِّجارة فى العرض المسرحى بصفات تحمل طابع الازدراء فى توصيف العرض سرعان ما تقوم المسرحيَّة بالسخريَّة منه، مما يؤدى إلى تبخر الانتقادات الموجهة له فى ظل متعة العرض المسرحي[27].

12. الحداثة ومسرحها الطليعى وتفريق بينها وبين الطليعة المسرحيَّة التَّاريخيَّة:

بعد أن حدد الكاتب سمة أساسيَّة لمسرح الحداثة وهى فكرة السلعيَّة بغض النظر عن صياغته الجماليَّة أو الفنيَّة الأسلوبيَّة أو انتمائه الفكرى فإن التَّفريق بينه وبين مسرح الطليعة التَّاريخى هو فى حد ذاته تحديد لسمات المسرح والحداثة وهنا يجدر بالكاتب فى تشابك العلاقات والمعلومات والتَّواريخ والخصائص والمعالم أن يفرق بين « مسرح الطليعة التَّاريخيَّة وبين المسرح الطليعى للقرن العشرين، وفى بحث عن التَّجديد الدرامى عام 1926 حذر جاك كوبو من النزعة التَّجريبيَّة، وأعلن عن سهولة أن نكون مبتكرين ومجددين فى المسرح، كما يمكن أن تكون المسارح الفنيَّة مجرد محتويات مقدر لها الفناء، فتلك الاستخدامات العنيفة أحيانا للمسرح مع جهة بعض الحركات الفنيَّة قد ساهمت فى جعل المسرح مكان لتقديم الممكن، فمسرح الطليعة التَّاريخيَّة إن لم يكن ثورة حقيقيَّة فقد ساهم بالتَّأكيد فى تعديل وإصلاح طرق تقديم المسرح وثقافة الفضاء المسرحى.

إنه تاريخ لا يقدم إحداثه فقط بطريقة أساسيَّة عن طريق التَّمثيل، ولكن كثيرًا ما تدخلت

27- (انظر): بازكيرشو: الراديكاليَّة فى الأداء المسرحى بين برخت وبودريلارد، ترجمة: د. محمد السيد، مراجعة د. أمين حسين، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة2001، ص (84-85).

الإعلانات والمشاريع والاقتراحات، والنوايا المعلنة وردود الفعل لها فى تشكيل ذلك التَّاريخ[28].

إن الحديث عن الخصائص التَّقنيَّة الدقيقة رغم أهميته إلا أن الكاتب سيعرض له تفصيلا فى تحليله، حيث لا يمكن فهم التَّطبيق دون فهمه، أما ما يعنيه هنا بالدرجة الأولى هى السمات العامة والخصائص الجوهريَّة وجوانبها المعرفيَّة وحركتها الثقافيَّة المكتملة فى إطارها المرجعى أو بمعنى أدق أداؤها الثقافى، فمن الثابت والمعروف- ولكن لا مناص من ذكره- أن المسرح « أثناء العقود القليلة السابقة أقدم على التَّجريب فى الأشكال المسرحيَّة فى أوروبا والولايات المتحدة، تتضمن هذه الأفعال التَّجريبيَّة معمل المسرح البولندى الذى يرأسه جيرسى جروتوفسكى والمسرح الحى، والمسرح المكشوف، وفرقة التَّمثيل وفرقة وستر فى الولايات المتحدة، وقد ناقشت هذه الفرق المعتقدات التى طال اعتناقها عن المسرح، كان لديهم شيء يهتمون به، فقد شعروا أن مسرح الماضى لم يعد ملائمًا لمشاكل الحاضر، وأنه يجب إيجاد أشكال جديدة لتتناسب مع تحديات وتطلعات القرن العشرين المتفردة.

ومن جهة أخرى أرادوا أن يتطلعوا إلى الماضى عبر تقاليد ال2500 عام السابقة منذ بداية المسرح، ليهربوا من الطبقات المتعددة للشكليَّة التى سادت عبر القرون وليعيدوا اكتشاف جذور المسرح[29]. فكان أن أدى ذلك إلى الاتجاهات التالية: -

التَّأكيد على المسرح غير اللفظى، وهو المسرح الذى يؤكد على الإيماءات وحركات الجسد والأصوات بدون كلمات وليس على اللغة المنطقيَّة المفهومة.

الاعتماد على الارتجال أو سيناريو يطوره الممثلون والمخرج ليقدموا القصة وليس نصًّا مكتوبًا.

الاهتمام بالشعائر والطقوس.

التَّركيز على أهميَّة البيئة الماديَّة للمسرح متضمنة العلاقة المكانيَّة للممثلين والجمهور[30].

إن الملاحظة الواضحة هنا أن التيارات الجديدة قامت بناء على دور مجموعة من الفرق

---

28 (انظر) فابريزيو كروتشانى: فضاء المسرح، ترجمة: أمانى حبشى، مراجعة: سعد أردش، مهرجان القاهرة الدولى وزارة الثقافة، القاهرة، 2001، ص (192-193).

29- (انظر): إدورين وليسون: التَّجربة المسرحية، ترجمة د. إيمان حجازى، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 2001، ص (529).

30 (انظر): المرجع السابق، ص (529).

المستقلة التى رأت التَّجريب ضرورة حياة وبقاء للمسرح، فكان الفضاء المسرحى ضرورة ومساحة أساسيَّة قابلة للتجديد.

13. المبنى المسرحى والفضاء المسرحى الجديد:

إن المبنى المسرحى فى القرن العشرين لم يعد مجرد عمل فنى، ولكنه هو المكان الفعال للتمثيل وأصبح الفضاء الداخلى يعرف من خلال طرق التَّقديم المسرحى، ففضاء الحدث الدرامى لم يعد يتصل بمنطقيَّة يجب تحقيقها وتمييزها، لم يعد مجرد معطى مستقل تتصل به الدراما، ولكنه يبتدع فى كل مر بطريقة جديدة.

واستخدم القرن العشرون فضاءات متنوعة من المسرح، فى الهواء الطلق، وفى الأماكن المغلقة، بل واستمر فى استخدام صالة المسرح الإيطاليَّة مشوهًا قيمتها كمسرح يمثل التُّراث المسرحي(31).

لقد تغير مفهوم الفضاء المسرحى إذن بحدوث تغيرات جوهريَّة فى الحركة وعلاقة الإنسان بالزمان والمكان « سواء على المستوى العلمى أم على المستوى الانثربولوجى فمع الانتقال السريع فى الزمان والمكان وتأثر إنتاج الصور بالعادات الزمنيَّة، وأيضًا برؤية الأماكن البعيدة، إلخ، لم يعد الفضاء مجرد الفراغ الذى توضع فيه الأشياء، بل أصبح واقعًا نشطًا كاملا، وكلما تخلل زادت ديناميته، فلقد تغير معنى المسافة، وتغيرت العلاقة بين الخلفيَّة والمستوى الأول، أصبحت هناك تكنولوجيا جديدة، كل هذا تسبب فى اتساع الفضاء المسرحي(32)

14. الحداثة والمسرح: تقاليد فنيَّة جديدة:

مع نهاية القرن العشرين، يشهد العالم ولا يزال لحظة من أكثر اللحظات دلالة طيلة الزمان وذلك فيما يتعلق بفنون الأداء، وبالتَّكنولوجى، ويظل التَّحدى الذى نواجهه هو تصور مستقبل للفنون يمتد إلى ما هو أبعد من الخيال الإنسانى فى هذا العصر، وفى هذا الصدد، فلا أهميَّة للزمن، أو لحل الميلاد بالنسبة لأىٍّ مِنَّا فى النصف الأول من القرن بعد

31- فابريزو كروتشانى: مرجع سابق، ص (6)

32 (انظر): المرجع السابق، ص (155، 156).

أن وصلنا جميعًا إلى هذا العالم أطفالا رضع متشابهين، من حقهم أن يتمتعوا بالثراء فى التَّقاليد الخاصة بالفنون، وهذه التَّقاليد نتاج للعديد من الثقافات[33].

إن التَّقاليد المشتركة لتلقى المسرح الجديد لدى جمهور متنوع البلدان لهى فى حد ذاتها سمة أساسيَّة من سمات المسرح التَّجريبى.

15. المسرح والكمبيوتر وتداخل الحساسيات:

فى كتابها الكمبيوتر والمسرح ترى برندا لوريل:

إن إدخال الجسد والحواس فى الرقص، والقيام باستخدام الأدوات الرقميَّة لتحقيق ذلك، ولاتساع منظور التَّفاعل المشتمل على نواح جديدة ترتبط بالاستمتاع وبالعاطفة والوجدان، وقد أدى لتغيير الحساسيَّة المسرحيَّة، وقد حدث تغير يشبه ذلك فى العصور الوسطى عندما تفجر المسرح بعيدًا عن عالم الأديرة.

ولكن يبقى السؤال: ما هذا العصر الحالى بالضبط؟ وكيف يمكن الربط بين الأفكار التى تتعلق بالمسرح الفعلى وبين المسرح التَّفاعلى والسياسة والأداء، فى الثقافة المعاصرة ومن الضرورى حقيقة أن يبقى الإنسان حريصًا عند استخدام الرقص والدراما كمجاز كما عليه أن يشك فى مدلول عبارة الدافع الدرامى، وهو المصطلح الذى نستطيع حاليًّا أن نطلق عليه الأداء بمساعدة الكمبيوتر[34].

ويدفع ذلك الكاتب للتدقيق فى مسرح الصور، والعمل على المفتت والمتشظى العادى وليس الموارد الفخمة الخالدة، إنه انهيار واضح للمكان والمسافة، وهذا الانهيار يختص بالفهم التَّقليدى للأمر المرتبط بدوائر معرفيَّة أخرى يتحرك فيها، ذلك أن انتشار الدراسات المبنيَّة على أساس المسافة فى علم الاجتماع، وفى الدراسات الثقافيَّة ما هو إلا رد على التَّجربة الثقافيَّة الأكثر تعقيدًا للمكان والمسافة، والتى نبذت الأمثلة القديمة لحين الوضوح ليس فقط فى دائرة الفن ولكن أيضًا فى دائرة الثقافة العامة، ومن ثم فى الوعى المعاصر.

33 (انظر) ريتشارد. ل. لافيس: عصر الماضى.. عصر الحاضر.. عصر المستقبل: مقال « رؤية جديدة حول البحث عن الجماليات فى الأداء الإنسانى: المرشد فى السياسة والأداء إعداد: ليزبيث جود مان، جين جاى، ترجمة: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: د. أمين الرباط، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2001، ص (631).

34 (انظر) بيتر بروكر: مرجع سابق، ص (83 – 84).

ويرجع الفضل فى ذلك إلى وسائل الإعلام؛ لذلك فإن الأفق التَّصورى لاعتبار استخدام المسرح للتخاطب الدرامى والمسافى فى المكان هو عامل دائم التَّغير يعكس التَّغيرات فى المدى الثقافى والتَّكنولوجى وأيضًا فى مدى المعالجات النظريَّة[35].

ولكن ما هو موقف الجمهور؟ تلك الكلمة الغامضة- الجموع- الوحش- غير المفهوم صانع النجوم والقابع هناك خلف كل نجاح وكل فشل؟ ورغم أن تقاليد المسرح التَّجريبى أخذت هى ومسرح الحداثة صفة انتشار خارج الحدود القوميَّة، إلا أن المفارقة العالميَّة المتعلقة بتطور فن المسرح- والمسرح التَّجريبى على وجه الخصوص- يمكن رصدها فى ملاحظة بسيطة ولكنها هامة وعميقة للغاية وهى أننا نستطيع من خلال الملاحظة الدقيقة أن ندرك سعة التَّغير الذى حدث على المستوى التَّقنى، إلا أن ذلك قد أثر في القائمين على المسرح فقط ولم يؤثر في موقف الجمهور العام على الرغم من أن موقف الجمهور يمثل أهميَّة كبيرة تفوق مثيلاتها فى الفنون الأخرى.

إننى أشعر بقوة أن مشاركة الجموع فى الثقافة تعتبر حدثا جديدًا وحرجًا فى عالم اليوم حيث كانت الثقافة فى الماضى حكرًا على جماعة صغيرة أما اليوم فأصبحت متاحة لجموع شعبيَّة غفيرة ليشاركوا فى إثراء الحياة الثقافيَّة.

إن الجمهور العريض يرى أن مستواه هو الوحيد المتاح والمقبول، الخطر إذن لا يكمن فى عدم القدرة على استنهاض الجمهور، لكن فى الواقع الذى يرفض استنهاضه سواء بشكل متعمد أو عرضى، فالتَّوزيع الثقافى على الجموع لا يمكن أن يقود إلا إلى انحدارها[36].

إنَّ جوهر المشكلة الحقيقيَّة هو الجمهور الذى ينبغى التَّوزيع الثقافى عليه بما لا يقود إلى انحدار المسرح ولا انحدار الجمهور.

وفى هذا يمكن وصف فنانى المسرح التَّجريبى وفنانى الحداثة وما بعدها بأنهم هؤلاء المتوترين القادرين على العيش فى المنطقة الواقعة بين تحدى سكونيَّة الفن المستقر وهيمنة

35- أوناشودهورى: المكان المسرحى جغرافية الدراما الحديثة؛ ترجمة: د. أمين حسين الرباط، مراجعة: أ.د. عبد الحميد الخرابى، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 2000، ص (1).

36- (انظر) روبرت هيمتون: (تحرير): العمل فى استوديو الممثل، محاضرات: لي ستراسبريج، ترجمة: د. جيهان عيسوى، مراجعة أ.د. منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة- القاهرة، ص (464 – 465).

ذوق الجموع. ومع ذلك تفجرها وتغيرها للأحسن والأكثر إجادة. وهو فى هذا الشأن مثلهم مثل العلماء المبدعين « يجب أن يكونوا قادرين بين الحين والحين على العيش فى عالم متنافر. وهى ضرورة يمكن وصفها بتعبير (التّوتر الجوهرى) الذى ينطوى عليه البحث العلمى.

فقد تساعدنا التّوترات الجوهريّة على فهم الأزمنة باعتبارها مدخلا ملائمًا لانبثاق نظريات جديدة خاصة بعد ظهور الاكتشافات. ومن الملاحظ أن الذين حققوا تلك الابتكارات الأساسيّة الخاصة بنموذج إرشادى جديد. كانوا دائمًا على وجه التّقريب. إما شبابًا حديث السن. أو جددًا تمامًا على المجال الذين غيروا نموذجه الإرشادي[37].

وإذا كانت تلك هى سمات الحداثة وجذورها التّاريخيّة فقد عرض الكاتب لها قاصدًا معناها المعرفى. ثم تحديد ملامح الحداثة الفنيّة فى علاقتها بالمسرح. والكاتب أثناء ذلك يضع الحداثة المصريّة فى مقاربة مع الغربيّة. وقد أرجع الأمر إلى بداياته وحدد فروقه المعرفيّة القائمة على اختلاف التّجربتين المصريّة والغربيّة اختلافًا كبيرًا ربما يجد معه بعض الباحثين إن المقارنة غير جائزة بالأساس. إلا أن الكاتب أجرى المقارنة وهو على وعى بالاختلاف الكبير فى الظروف الموضوعيّة للتجربتين ولكن ولعه بالمقارنة يستند إلى رصد السمات الجوهريّة الفارقة التى أثرت حتى اللحظة الراهنة فى مشروعات النهضة والتّنوير فى مصر وبالتّالى فى مشروعها المسرحى ككل. ومن ثم فى مشروعها المسرحى التّجريبى المعاصر وهو المشروع الذى ولد فى عالم ما بعد الحداثة الثقافى. هذا وبالرجوع للملاحق فى نهاية الكتاب يمكن بالضرورة إضاءة المقارنة بشكل تفصيلى.

16. ما بعد الحداثة وعالم اليوم: انقلابات جذريّة وقيم جديدة:

« يسود الحياة الثقافيّة اليوم الرفض العنيف والمتأخر للنموذج الشيوعى الذى كان الأمل الكبير لهذا القرن. ليس فقط للمناضلين العماليين أو للحركات المعاديّة للاستعمار ولكن لعدد كبير من المثقفين. ويسودها أيضًا رفض كل فكر التّاريخ. وكل تحليل للفاعلين التّاريخيين ولمشروعاتهم.

ويميل العالم الغربى فى نشوته بانتصاره السياسى والأيدولوجى إلى الليبراليّة أى إلى استبعاد الفاعلين وإلى اللجوء لمبادئ كونيّة للتنظيم. التى يطلق عليها. حسب

37 (انظر) توماس كون: بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص (127 — 140).

مستوى التَّعليم والنشاط المهنى للأشخاص المعنيَّة، المصلحة أو السوق أو العقل، والحياة الثقافيَّة وحتى السياسيَّة منقسمة بين من يسعون لتحديد الفاعلين الجدد والأهداف الجديدة.

وكذلك لتحديد المجتمعات التى يمكن أن نسميها مابعد الصناعيَّة، أيضًا البلاد النامية من جانب، ومن جانب آخر بين من يدعون فقط لحريَّة سلبيَّة، أى إلى قواعد مؤسساتيَّة وأساليب اقتصاديَّة تسمح وهى لا تقوم بالحماية الحقة على النحو المطلوب بالحماية من طغيان السلطة[38].

وهى لا تقوم بالحماية الحقة على النحو المطلوب، إنها ملحوظة دقيقة لعالم مقيد طرح بالنظام أرضا بعد الانتهاء من تهميش معظم اللاعبين الأساسيين فى عالم الحداثة وتفتيت أدوارهم ولكن عنف التَّغيير الذى أحدثته ما بعد الحداثة أصبح أمرًا واقعًا حاول الكثيرون من الحداثيين إضفاء القناعة على قبوله « فيجدون الحريَّة والرضا مثلا فى التَّنقل والتَّعديات التى فى النظام الرأسمالى، أو فى المتعة والتَّنوع اللذين فى الأسواق أو فى نشر المشاعر العنيفة فى وسائل الإعلام والديسكو، بينما يحاول المتطرفون السياسيون- أمثالنا- أن يبحثوا عنها بشراسة فى المستقبل البعيد، فهم قد يطورون المستقبل على الحاضر، آتين بالتَّاريخ يزحف متلويًا حتى يتوقف فجأة.

ولو أن هذا حدث، فسيكون من الضرورى أن نسأل أنفسنا عن هؤلاء الذين أعطوا لأنفسهم الحق كى يوقفوا التَّاريخ.

وما الظروف التَّاريخيَّة التى سوف تؤدى إلى إعلان نهاية التَّاريخ؟ وهل سيكون هذا مجرد قناع أدائي؟[39].

إن إيجلتون يرى نفسه وأمثاله متطرفين سياسيين لرفضهم فكرة نهاية التَّاريخ، وذلك من فرط تأثير منظرى ما بعد الحداثة بالنظام العالمى الجديد، وهناك الكثيرون من المفكرين والسياسيين وخاصة فى العالم الثالث خارج خندق الإقرار بنهاية التَّاريخ، وإن كانت تلك الفكرة أو على وجه الدقة ذلك المصطلح هو واحد من مصطلحات عالم ما بعد الحداثة وهو يعبر عن صورة الفكر التى أذهل بها فرانسيس فوكيما صحافة العالم فى صيف عام 1989،

38- ألان تورين: مرجع سابق، ص 259.

39- تيرى إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: د. منى سلام، مراجعة أ.د. سمير سرحان، مركز اللغات والتَّرجمة، وهذه وحدة الإصدارات، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000، ص (38 – 39).

كما عبر عنها برى أندرسون باختصار: فكرة أنه فى نهاية الحرب الباردة يمكن الإعلان عن الرأسماليَّة والسوق كالشكل النهائى للتاريخ الإنسانى نفسه، وهو رأى زاده حدة منصب فوكيما فى حكومة جورج بوش، وهو هنا يقف كتحدى للماركسيَّة المعاصرة أو ماركسيَّة ما بعد الحداثة أو الرأسماليَّة المتأخرة للوصول إلى تحليل مادى مناسب لاستهلاك السلع، وتنافس الجماعات من أجل الاعتراف بها الاستهلاكيَّة والحروب الأهليَّة العرقيَّة التى تميز عصرنا الحالى، يجب أن تقدم الماركسيَّة تفسيرا لكل ذلك، الأيدلوجيَّة والصراع الطبقى والثقافة المعاصرة، وستكون روح التَّفسير متواصلة مع القديم، لكن المصطلحات ستكون جديدة بالضرورة ولها خاصيَّة عالم السوق الرأسمالى التى صيغت لشرحه[40].

إنه نوع من الواقع الجديد القوى بذاته الذى يريد أن يكون مادة للتقييم، وعلى الآخرين أن يعيدوا رؤية الأمور فى إطارها الجديد.

مسألة مابعد الحداثة: كيف يمكن وصف خصائصها الرئيسيَّة، وهل توجد فى الأساس وهل للمفهوم أية فائدة أم هو على العكس يدعو للتشوش والإرباك؟

تلك المشكلة جماليَّة وسياسيَّة فى نفس الوقت، فيمكن رؤية المواقف المتعددة لما بعد الحداثة والمصطلحات التى تندرج تحتها تعبر عن تاريخ يصبح فيه تقييم اللحظة الاجتماعيَّة التى نعيشها اليوم موضوع لجدل سياسى.

وهو يعبر عن افتراض إستراتيجى مسبق عن نظامنا الاجتماعى، يفترض منح أصل تاريخى لثقافة ما بعد الحداثة، يتضمن أيضًا تأكيد اختلاف بنيوى جذرى بين ما نطلق عليه أحيانا مجتمع المستهلك والرأسماليَّة التى سبقته ونبع منها[41].

إنها بالقطع ليست الرأسماليَّة ولكنها ما بعدها، وإن كانت ما بعد الحداثة هى عمق انتصارها إلا أن الفارق الرهيب الذى لا يكاد أن يظهر يمكن رؤيته إذا ما رأى الكاتب أن ما بعد الحداثة « متطرف بمعنى أنه يتحدى النظام القائم، الذى ما زال فى حاجة إلى القيم الخالصة والأسس الميتافيزيقيَّة الغيبيَّة، والأفراد ذوى الهويَّة المتماثلة، ولكن ما بعد يضع قيمه التى تدعو إلى التَّعدد، وعدم وجود هويَّة محددة، والتَّعدى ومعاداة الأسس التى يقوم عليها المجتمع والنسبيَّة الحضاريَّة فى مواجهة قيم النظام القائم.

40- فريديريك جيمسون: التَّحول الثقافى فيما بعد الحداثة، 1983 – 1998، ترجمة: محمد الجندى، مراجعة أد. فاطمة موسى، دراسات نقدية (2) وحدة الإصدارات، أكاديمية الفنون، القاهرة2000، ص (159 – 160).

41 المرجع السابق: ص (41).

وينتج عن ذلك- على أفضل الأحوال- تدمير ماكر لقيم النظام السائد. على الأقل على المستوى النظرى.

فهناك مديريون تنفيذيون قد سمعوا كل شيء عن الفكر التَّفكيكى وكان رد فعلهم بالنسبة له يماثل رد فعل المتطرفين المتدينين تجاه الكفر. والحقيقة أن ما بعد الحداثة تفشل فى العادة فى إدراك أن ما يصلح على المستوى الأيديولوجى لا يصلح على مستوى السوق[42].

إنها تعدديَّة هائلة بلا حدود وعابرة للقارات إنها العولمة الملغزة الدافعة نحو العديد من المشكلات. وعلى ذكر العولمة يبالغ البعض مثل « ستيوارات هال ليصف ما بعد الحداثة بأنها الطريقة التى يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكيا. فقد تحولت أمريكا الشماليَّة بالفعل إلى مكان أو مصير يؤول إليه لا وعى العالم حسدًا لما تركز فيه من وفرة فى التَّحديث والتَّطور والحريَّة التى تنبأ بها « الغربيون الصغار » من أمثال فيدلر.

ولكن بينما كان العالم يحلم بأمريكا. كانت أمريكا بدورها تحلم بالغًا فى صورتها السياديَّة بعد الحديثة.

والحقيقة السياسيَّة التى أصابها التَّقادم بالنسبة لكمال ما بعد الحداثة وانتقائيتها الحرة هى أن أمريكا فى يدها محور الاختيارات. وأنها تعد مركز الهيمنة الغربيَّة للعالم الأول.

وباعتبار ما بعد الحداثة حالة تاريخيَّة. فإنها ترتبط بصورة وثيقة بحقائق القوة الاقتصاديَّة والسياسيَّة والعسكريَّة. وتؤكد على النفوذ الثقافى الحضارى التَّام لأمريكا والغرب[43].

إنها ما بعد الحداثة المرتبطة بالعولمة وبرحيل الشركات العملاقة للقارات وبحصولها على حقوق الشركات الوطنيَّة فى أى محل حلت. إنها عالم الكمبيوتر وسيولة الاتصالات بالإنترنت وغيره. عالم الفضائيات التَّليفزيونيَّة العملاقة ومدن التَّشظى والانشطار تقدم نفسهما عبر مصطلح أخذ فى الانتشار. إن انتشار مصطلح ما بعد الحداثة « منذ الخمسينيات من القرن العشرين عبر عن التَّباسات تتعلق بمصدر المصطلح وزمن نشوئه. فمن قائل إنه الناقد تشارلس أولسون. ومن يذهب إلى أنه ليزلى فيدلر. ويمضى إلى أبعد من ذلك محددا ظهورها بعام 1965. من ينسبه إلى أرنولد توينى سنة 1954. بل

42 تيرى إيجلتون: مرجع سابق، ص (226– 227).

43- تيرى إيجلتون: مرجع سابق، ص (226 – 227).

ويزعم تشارلز جنكز بجديَّة ساخرة- وهى من لوازم ما بعد الحداثة- أنها بدأت مع نهاية الحداثة التى جرت فى 15 يوليه 1972 فى تمام الساعة 3.35 عصرا وهو الناجّ المحدد بإزالة المشروع السكنى Printo-tpge من تصميم المعمارى الحداثى منورو ياماسكى والذى وصم بعدم الصلاحيَّة من قبل مهندسى التَّخطيط فى مدينة سانت لويس الأمريكيَّة، ومن ثم فهو علامة فارقة بين عالمين ومصطلحين(44).

ولكن الكاتب يتفق مع الرأى القائل بأن ما بعد الحداثة تعود" إلى منتصف القرن التَّاسع عشر فى باريس، أى الوقت الذى انتشرت فيه الكتب الرخيصة والتَّصوير والطباعة الحجريَّة وغيرها من أساليب الثقافة الجماهيريَّة التى يعاد إنتاجها آليًّا، واضعة الممارسات الفنيَّة التَّقليديَّة التى تتسم بالجماليَّة فى مأزق، الأمر الذى أسفر عن نتائج لم تكن فى الحسبان، إذن أخذت أعداد ضخمة من الرموز والإشارات فى الخروج عن سياقاتها والتَّوالد اللانهائى غير المحدود بضابط أو رابط، والتَّصوير فى حد ذاته مثال بالغ الدلالة على ما أسهمت به الآلة فى مجال الرسم الكولاجى collage إذ يلتقط المصور لقطات متفرقة من العالم ويتيحها لمن يريد أن يستنسخها بلا نهاية(45).

إنَّ الكاتب لا يقف موقف المعارضة، ولكنه يحدد أهم ملامح ما بعد الحداثة والتى يمكن وصفها بأوصاف قد تحتمل الفهم السلبى ولكن ذلك ما لا يقصده الكاتب.

وإن كان يرى الرأى القائل بأنها عبرت عن هذا" الانكفاء القلق على الذات، وذلك السأم الراهن واليأس من ثقافة لا تستطيع إلا أن تكرر نفسها، وكلها تعد من أشد السمات شيوعا فى النغمة والأسلوب السائدين فى (ما بعد الحديث).

إنه سقوط مدوٍّ فى قاع الحياة اليوميَّة من ذرى التَّعالى الفكرى والفنى والسياسى بينما يحاول آخرون جاهدين أن يتفادوا مزالق ما بعد الحداثة وأسطحها الملساء الزلقة أملا فى استرداد مساحة نقديَّة مفقودة ومنظور منطقى ينظر من خلاله إلى الماضى والمستقبل(46).

هذا وما بعد الحداثة إن كانت قد خرجت من الفضاء المعمارى القديم وإذا كانت قد غادرت المركز الغربى لتستقى الجديد من الأطراف فى جميع أنحاء العالم، فقد لجأت

44- د. سامح مهران: ما بعد الحداثة فى المسرح – البعد النقدى – دراسة فى مجلة آفاق المسرح، مجلة فصيلة متخصصة، العدد العشرين- يوليو -2002 الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص (106).

45- المرجع السابق، ص (106).

46 (انظر): بيتر بروكر، مرجع سابق، ص (6).

إلى ترك المتن والتّركيز على الهامش، ليس بمعنى ترك المتن أساسًا ولكن بمعنى الاهتمام بالهامش إلى حد ملحوظ بالمقارنة بما سبق، ولكن إذا ما تحدثنا عن مرحلة ما بعد الحداثة فى القرن العشرين وأيامنا الحاضرة، فعلى الكاتب أن يرى" أعمق ثورة ثقافيّة قد حدثت نتيجة لانتقال الهوامش إلى مرتبة التّمثيل فى الفن، وفى الرسم، وفى السينما، وفى الموسيقى، وفى الآداب وفى الفنون الحديثة فى كل مكان، وفى السياسة وفى الحياة العامة بشكل عام. لقد تبدلت حياتنا عن نضال الهوامش حتى وصلت إلى مرتبة التّمثيل.

وأعنى المطالبة ببعض أشكال التّمثيل للهوامش، لا أن يتم وضعهم عبر نظام للآخرين أو عبر تلك العين الإمبرياليّة.

لقد أصبح التّهميش فضاء قويًا، وهو الأمر الذى ينطوى على مفارقة فى عالمنا هذا. إنه فضاء للقوة الضعيفة، ولكنه فضاء للقوة رغم ذلك.

ويمكننى أن أبحر بعيدًا فى الفنون المعاصرة وأقول إن أى شخص يزداد اهتمامه بإبداعات الفنون الحديثة سوف يجد أن هذه الإبداعات ترتبط بلغات الهوامش[47].

إن عالم الشركات المتحدة واقتصاد السعى خارج القومى والنوعى والمقدرة على مد الأذرع الطويلة فى شبكة عالميّة قد كان البناء الأساسى لما بعد الحداثة، ومع ذلك فقد تعرضت القوة ذات الذراع القوى للتهديد من الهامش والحلى.

وهنا يجدر لفت الانتباه أن هناك ظواهر اجتماعيّة وفكريّة بالإضافة للظواهر السياسيّة والثقافيّة مثل (ما بعد البنيويّة) والحركات الاجتماعيّة الجديدة.

وبالتّالى تصبح ما بعد الحداثة صورة تلى (تالية) للرأسماليّة المتأخرة، لتصبح القاعدة الفوقيّة أو البنيّة الفوقيّة بالتّعبير البنيوى هنا قاعدة اقتصاديّة، وهى النقطة المفتاح للبدء فى فهم ما بعد الحداثة فهما ثقافيًا، حيث لا يمكن باى حال إغفال التّغيرات الجذريّة التى حدثت فى نظام الإنتاج[48].

وفى محاولة لا يعتقد الكاتب أنها دالة تمامًا يورد الجدول الآتى لإظهار المقابلات بين الحداثة وما بعدها فى إطار مختزل ربما يفيد فى إضاءة عرض الكاتب وهو الجدول المنشور لمقال ثقافة ما بعد الحداثة 1985 لإيهاب حسن:

47- أنطونى كينج: الثقافة والعولمة والنظام العالمى، ترجمة: محمد يحيى، شهرت العالم، هالة فؤاد، مراجعة: محمد يحيى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص (61 – 62).

48- فريدريك جيمسون: مرجع سابق، ص (64 – 65).

الحداثة	وما بعد الحداثة
رومانسيَّة / رمزيَّة	فيزيقيًا / داديَّة
الشكل (متماسك / مغلق)	الشكل المضاد (مفكك / مفتوح)
الهدف	العبث
التَّصميم الفني	الفرصة
النظام	الفوضوي
اتقان / عقلانيَّة	إرهاق / صمت
تحفة فنيَّة / عمل متكامل	تشغيل / أداء / حدث
فاصل	مشاركة
إبداع / إجمال / تركيب توفيقى	تفكيك / هدم / تحليل
حضور	غياب
تجميع	تفريق
الجنس الأدبى / الحدود	نص / نص داخلى
دلالة	بلاغة
كلمة	الجملة
سكون	استطراد
مجاز	استرسال
اختيار	ربط
جذر / عمق	الساق / السطح
تفسير / قراءة	ضد التَّفسير / سوء القراءة
مدلول	دالة
مقروء	مكتوب
سرد روائى / قصة رئيسيَّة	سرد روائى مضاد / قصة فرعيَّة
قاعدة ثابتة	أسلوب شخصى
عرض	رغبة
مثال	متغير
تناسلى / ذكرى	متعدد الأشكال / مخنث
هوس	انفصام الشخصيَّة
أصل / علة	تباين / أثر
الأب	الروح القدس
ما وراء الطبيعة	سخرية
حسم / سمو	لا حسم / ذاتيَّة( ).

ويتضح مما سبق -على ما فى ذلك الجدول من سطحيَّة حتميَّة تعود لسطحيَّة الاختزال التَّبسيطى ذاتها - أن هناك فوارق جوهريَّة تنهى القواعد الثابتة وتفتح المجال أمام أساليب شخصيَّة وتفارق حدود الجنس الأدبى لتبحث عن النص الخاص الداخلى وتحتفل بالفوضى وتهدف إلى لا شيء أحيانًا ولا تعتنى بالرومانسيَّة أو بالدلالات وبالشكل المتماسك لكنها تقدم دالات جديدة وأشكال مضادة مفتوحة مفككة قابلة لمئات الرؤى، فهى تفرق ولا تجمع وتربط ولا تختار بين الأضداد بل تزيدهم تداخلا، وهى تعتمد الأداء أكثر من اهتمامها بالأعمال المتقنة، كما أن أعمالها لا تعنى بخط القصة فى البناء الدرامى قدر تشظى السرد والخطوط الفرعيَّة.

« فى إطار ما بعد الحداثة، فإن الفن كله، بما فيه المسرح والأداء المسرحى يفقد ادعاءه على نحو واسع بأنه يقف كما كان خارج الأيديولوجيَّة ويصبح دائمًا متضمنًا بالفعل فى صراع القوة الخاص فى المجتمع.

الآن لدينا سياسة التَّمثيل، سياسة الهويَّة، سياسة الجسد، السياسة الجنسيَّة، السياسيَّة الثقافيَّة، وفى فترة ما بعد النظريَّة هذه لم يعد ممكنًا تصديق تقسيم (المسرح السياسي) كنوع منفصل، لأنه بطريقة ما أو بأخرى يمكن رؤية المسرح وكل الأداء المسرحى على أنهما منغمسان فى أحاديث القوة، بمعنى مشغولان بالسياسة[49].

17. ما بعد الحداثة وعلم الجمال:

« افتقدت تقاليد علم الجمال القديمة القدرة على التَّنظير فى تلك الأعمال الجديدة فكثير منها يضم تكنولوجيا ووسائل اتصال جديدة، من ناحية أخرى فإن تكذيب الفكرة للحداثة القديمة - التَّقدم- النهايات - التى تؤدى إلى اكتشافات وإبداعات جديدة- تسبب فى انتهاء فكرة الزمان المتطور فى الفنون، وافتتح نوعًا جديدًا من التَّكاثر المكانى للأنظمة الفنيَّة التى لا يمكن التَّحكم فيها بالطرق الحداثيَّة القديمة.

وأخيرًا فإن انهيار الحواجز بين الأنظمة والتَّخصصات المختلفة أدى إلى انهيار الحاجز الذى كان يومًا ما قويًّا ومنيعًا بين الفن الراقى والثقافة الجماهيريَّة (ناهيك عن الحياة اليوميَّة) وهكذا أصبح الحديث عن التَّحليل التَّقليدى لخصوصيَّة علم الجمال والطبيعة

49 بازكير شو: مرجع سابق، ص (94).

والتَّجربة الفنيَّة وذاتيَّة العمل فى مكان خارج مملكتى العلم والتَّطبيق[50].

أما إلغاء الحواجز بين التَّخصصات المختلفة فى مجال الفن فى عالم ما بعد الحداثة فهو يبدو بالأمر اليسير إذا ما نظر الكاتب لواقع فيما بعد الحداثة الذى دمر فكرة الزمن والمكان الحداثيَّة التَّقليديَّة.

فحركة ما بعد الحداثة لها مفهومها عن الزمن، هذا الفهم للزمن يعتبرونه قمعيًّا، لأنه يقيس ويضبط كل أنشطة الإنسان.

وهم يقدمون مفهومًا آخر للزمن يتسم بعدم الاتصال والفوضويَّة، ورفض هذا الرأى ليس سهلا، لأن هذا المفهوم للزمن الذى تدعو إليه حركة ما بعد الحداثة قريب مما توصل إليه العلم الحديث، يقول مثلا عالم الطبيعيَّة ستيفن هوكنج فى كتابه (تاريخ موجز للزمن) : إن الزمن الخيالى هو حقًّا الزمن الحقيقى، وما ندعوه الزمن الحقيقى ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا.

ويستخدم الباحثون من أنصار ما بعد الحداثة هذه المفاهيم عن الزمن والجغرافيا لكى يلغوا الفرق بين السياسات الداخليَّة والسياسات الدوليَّة[51]. وهذا الانهيار فى التَّمايز بين التَّخصصات الدقيقة فى العلم المتعلق بالزمان والمكان، وفى الفن بفروعه، وفى الأدب بمختلف أجناسه صحبه أيضًا تداخل واضح فى مختلف مجالات الحياة الأساسيَّة.

هناك مشكلة كيف نصف حالتنا الثقافيَّة تحت الرأسماليَّة المتعددة الجنسيات، وفى ظل زحام المصطلحات الكثيرة التى تصف عصرنا (ما بعد الحداثة، وما بعد الصناعى الكبير الرأسمالى المتأخر الرأسمالى الجديد، الرأسماليَّة متعددة الجنسيات).

« ليس من السهل الحصول على صورة واضحة للحاضر بالرغم من كل تلك الصيغ التى تتضمن أن المفاهيم العتيقة لما بعد الحداثة والرأسماليَّة ليست مناسبة لوصفها سواء كان ذلك نتيجة لتمزق تاريخى أو معرفى بشكل دقيق.

ولكن الملاحظ أن انهيار التَّمييز بين عالمى الثقافة والاقتصاد أو انفصال التَّعارض الشكلى القديم للمفهوم الثقافى والاقتصادى فى الملاءمة المتزامنة للأول ورمزيَّة الآخر

---

50 المرجع السابق، ص (94).

51 (انظر) فريدريك جيمسون، مرجع سابق، ص (14).

يمكن أن يكون هو العنصر الأساسي لثقافة ما بعد الحداثة[52]. لقد انهارت الحدود بين ما هو اقتصادى وثقافى.

كان كتاب الحداثة جميعهم يوطبيين، بمعنى أنهم كانوا ملتزمين بهاجس تحولات الذات أو العالم: ما أطلق عليه تجارب سياسيَّة أوليَّة. كما يجب أيضًا إضافة أن رواياتهم الفنيَّة وإحالاتهم على الذات، توجهت دائما إلى اللغة فى حد ذاتها والشعرى باعتباره نظامًا تجرى من خلاله تلك التَّحولات. بهذا المعنى كان هيدجر آخر الحداثيين، والفرق بين تأملاته اليوطوبيَّة عن اللغة وفن ما بعد الحداثة الحالى عن الفن، هو أن اللغة لم تعد تشغل موقعًا مميزًا فى عصر ما بعد الحداثة الذى يركز على الزخرفة والفنون المرئيَّة والموسيقى[53].

18. الماضى وما بعد الحداثة:

« ما بعد الحداثة لا تقاطع الماضى بل تعيد النظر فيه على جميع مستوياته»، وقد ناقش فنانو ما بعد الحداثة فكرة قبول مفاهيم وقوانين الكلاسيكيات، ويتساءلون أيضًا لماذا يجب على فنانين بعينهم (الكتاب على سبيل المثال وفرق بعينها مثل (الذكور البيض) أن يحتلوا أماكن بعينها أماكن القوة أو الامتياز خلال تاريخ المسرح الطويل.

وتبعا لذلك فقد تمرد فنانو ما بعد الحداثة ضد القراءات التَّقليديَّة للنصوص، فقالوا بأن كل فرد من أفراد الجمهور يبدع قراءته الخاصة والمتفردة.

وتميز مخرجو ما بعد الحداثة بتفكيك Deconstructing المسرحيات الكلاسيكيَّة ويعنى هذا استبعاد المسرحيَّة الأصليَّة، وتكوين مفهوم جديد منفرد ومحاولة تقديم موضوعات القوة المتضمنة فى النص على خشبة المسرح[54].

52- فيليب أوسلاند: من التَّمثيل إلى العرض (مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة)، ترجمة: د. سحر فراج، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبي- القاهرة- ص (88-89).

53- (انظر) فريديرك جيمسون: مرجع سابق، ص (120-121-1220).

54- (انظر) إدوين ويلسون: مرجع سابق، ص (450).

19. ما بعد الحداثة وما بعد الطبيعة:

وإذا ما كانت يد ما بعد الحداثة قد طالت الماضى لتعالجه وفقا لرؤيتها وإذا كانت لم تعترف بالقطيعة مع شيء وتحركت مثل موجه قويّة فى جميع الاتجاهات، إلا أن كل ذلك لم يكن صادما وثوريًّا ومنقطعًا مع الذى كان، مثلما حدث فى عالم الحداثة ولكن حدث ذلك فى قدر أيسر من التَّناغم مع الماضى والحاضر، ففى عالم ما بعد الحداثة حتى – فصول السنة ما هى إلا ما بعد طبيعيّة أو ما بعد فلكيّة- معتمدة على التِّليفزيون أو الإعلام، فتأتى صناعيّة نتيجة لسلطة قنوات الطقس- وما يتبع ذلك من نتائج فى الرياضة وموديلات السيارات الجديدة والموضة والتِّليفزيون والسنة الدراسيَّة إلى آخره، فيعاد صياغة الطبيعى من أجل الملاءمة التّجاريّة[55].

إنها إذن حيويّة الأسواق المفتوحة وبهجة اللاحدود وعبث التَّداخل وروعة الاكتشاف وتمزق اللانتماء والتَّغير اللانهائى للمعنى ومراوغة الدال إلى حد أنه يبدو بلا مدلول.

20. ما بعد الحداثة والدال ومراوغة وتعدد وتشظى المدلول:

ومن ثم، فكى نقول أى شيء ينبغى أن نشرع فى السكوت، وقد تظن أننى أمزح إذا قلت إننى أعرف طلابًا يدرسون معى فى الدراسات العليا، وقعوا فى هذه الورطة النظريّة فى السبعينيات، حيث ألقى بهم فيها الباحثون الفرنسيون الكبار واحدًا تلو الآخر، إلى درجة أنهم ما عادوا يستطيعون أن يدونوا كلمة واحدة على الورق بشكل مطلق، لأن قول أى شيء سيفتح المرء على المنزلقات اللانهائيّة للمعنى.

وهكذا فإذا قالوا ما اعتقد أن دريدا قاله فعليًا، فالمعنى وفقًا لهذا رهان، لكنك لا تراهن على الحقيقة، بل تراهن على قول شيء ما.

ولذا ينبغى أن تكون متموضعا فى موقع ما لكى تتكلم.[56].

إن الحالة تبدو لغيُر المشتبك معها شيئا مهشما غير قادر على الإنتاج، ولكن ذلك ليس صحيحًا، فهى ما بعد الحداثة هكذا مهمشة ومقاومة فى طبيعتها، وهى رغم مراوغة كل ما فيها وقيمها الجديدة والمنفلتة والملتوية والصادمة إلا أن ما بعد الحداثة تتحرك فى عالم يتصارع بين الخصوصيَّة والشمول.

---

55 (انظر) فريدريك جيمسون: مرجع سابق، ص (73).

56 ستيوارت هول: هويات قديمة وجديدة، (مقال). أنطونى كينج: مرجع سابق، ص (82 – 83).

21. ما بعد الحداثة : ما بين الخصوصيَّة والشمول :

فما بعد الحداثة ليس بالطبع مجرد نوع من الأخطاء النظريَّة، فهو من بين أشياء أخرى يمثل أيدلوجيَّة فترة تاريخيَّة معينة في الغرب، وهي الفترة التي بدأت فيها المجموعات التي كانت تتعرض للإهانة والتَّحقير في استرجاع بعضٍ من تاريخها وهويتها المميزة.

لن نكون واقعيين لو توقعنا أن يتحمس هؤلاء الذين اشتركوا في هذا النضال المؤلم لمفاهيم الشمول العالمي التي حورت في شكلها، خاصة عندما تنبع هذه الأفكار من المجموعات التي كانت أصلا من أعدائها.

فهذه المفاهيم تبدو ملائمة لهم بدرجة كبيرة، خاصة وهي ما زالت متشابكة مع أكثر أنواع الشمول أذى.

فبالطبع يوجد نوع سيئ من الشموليَّة العالميَّة، ولكن هناك أيضًا نوعًا سيئًا من الخصوصيَّة.

فإذا كانت الشموليَّة التي دعا إليها التَّنوير تقوم بإقصاء الكثيرين علميًّا، فإن الخصوصيَّة قادرة على إقصاء الكثيرين عمليًّا ونظريًّاذ[57].

22. ما بعد الحداثة والعولمة :

يخلط الكثير من القوى الوطنيَّة ما بين العولمة وما بعد الحداثة خلطًا رافضًا للتغيير القائم على التَّفاعل الثقافي، ولكن الواقع الذي أصبح هو التَّاريخ الحي المتمثل في الرأسماليَّة الجديدة التي وإن رفضتها تمامًا، فهي قادمة إليك عنوة، كما أن عزل الذات في عالم متصل متداخل هو عزلة الموت لا محالة ومن ثم فإن العولمة تنتج من الانسياب المعقد للمعلومات والصور والمواد والناس.. إلخ، حول العالم في أواخر القرن العشرين، مؤدية إلى قوة متزامنة في الخبرات والاتصالات ما فوق القوميَّة داخل العولمة تتأثر بواسطة تطور أشكال التَّبادل العالميَّة.

وأكبر مثال على ذلك هو النقود، وهناك جانبان أساسيَّان لهذه الثقافة العالميَّة الطارئة بالنسبة للتأثير عبر الثقافي للشبكة العالميَّة، وهما يضعانها فيما فوق الواقع ما بعد الحديث.

57 (انظر) تيري إيجلتون: مرجع سابق، ص (207 — 208).

أولا: أصبحت الشفرات ذات المغزى منفصلة عن سياقها الأصلي: وهذا ولد قوة متزايدة لصنع معانٍ جديدة منها.

ثانيًا: قد تصبح أنظمة العلامات (ديمقراطيَّة) بمعنى أنه في أي سياق خاص للاستخدام فإنه ليس لأي نظام واحد ميزة على الأنظمة الأخرى[58].

23- شيزوفيرينيا العالم المعاصر:

في ظل تناقضين متوازيين- الميل لعالم واحد في مواجهة الميل للدول القوميَّة المتمايزة- والميل لأمة واحدة في مواجهة الميل لجماعات إثنيَّة متمايزة داخل كل دولة كانت الدول هي التي تتمتع باليد العليا في كل من التَّناقضين.

ويرجع ذلك إلى سبب بسيط، يكمن في خضوع القوة الماديَّة لسيطرة تلك الدول.

ولكن الدول لعبت أدوارًا عكسيَّة في التَّناقضين، فقد استخدمت قوتها- في إحدى الحالات- لخلق تنوع ثقافي، في حين استخدمتها- في حالة أخرى- لخلق اتساق ثقافي.

وقد أدى ذلك إلى أن تصبح هذه الدول أقوى قوة ثقافيَّة في العالم الحديث وأكثرها شيزوفيرينيا وتصدق هذه المسألة على جميع الدول، سواء كنا نشير إلى الدول القويَّة نسبيًّا مثل الولايات المتحدة الأمريكيَّة أو فرنسا أو الاتحاد السوفيتي، أو كنا نشير إلى الدول الضعيفة نسبيًّا مثل الأكوادور أو تونس أو تايلاند[59].

وذلك هو السبب وراء العديد من النزعات الشكليَّة الأيقونيَّة الصغيرة وكذلك الصبغة العدميَّة التي ظهرت في الفن المعاصر.

وهنا يدخل الكاتب لعمق الأمر في علاقة ما بعد الحداثة وما قبلها بالعالم الثالث وهو ما ينطبق على مصر، وصدمة العالم الثالث عند تعرفه على الحداثة الغربيَّة إنه مختلف عنها لأنها واردة من ظروف مجتمعيَّة وعقليَّة مختلفة موضوعيًّا عنه فقد حدث أن « تمزقت مجتمعات العالم الثالث بتغلغل الحداثة الغربيَّة التي ولدت ضد نفسها- في جميع الأشكال الثقافيَّة المختلفة التي تميز كل مجتمع – أدلت لموقف مضاد يمكن وصفه بصفة عامة بالرجعيَّة: نتيجة وجود أصل ثقافي (وأحيانا ديني) لديه القدرة على مقاومة استيعاب الحداثة الغربيَّة.

58- انظر: بازكير شو: مرجع سابق، ص (299 – 300).

59- (انظر)، إيمانويل والرشتين: (القومي والعالمي)، (مقال): أنطوني كينج: مرجع سابق، ص (149).

كانت تلك الرجعيّة بالطبع بنية مستقلة ظهرت إلى الوجود، نتيجة لممارسات الحداثيين أنفسهم.

لا يوجد شيء فى مجتمعات العالم الثالث سوى هذا الحديث، ولتصحيح العبارة السابقة فإنه فى ظل تلك الظروف حيث لا يوجد سوى (الحديث)، يجب أن يعاد تعميد (الحديث) ليصبح (ما بعد حديث) لأن ما يطلق عليه حديثًا هو نتيجة حداثة غير مكتملة، ومع انهيار سلطة الحداثة ظهرت تجليات لصور عشوائيّة، هى مجرد ركود فى حقيقتها، فى نفس الوقت تجعلنا نتخيل كما لو أن ما اعتدنا على اعتباره العالم الثالث قد دخل بين ثنايا العالم الأول[60].

إن رصد التّناقص الواضح ما بين حالة الدول المنتمية للعالم الثالث ودخولها بين ثنايا العالم الأول رغم الفوارق الكبرى بين العالمين هو رصد لمفارقة وأزمة رحيل المشروع التّجريبى المسرحى من العالم الغربى لمصر والذى عبر عن انفصام بين عالمين، أو على وجه الدقة انفصام عالمين، الأول ما بين مشروعه الاستعمارى الجديد ومشروعه الثقافى الحر، والثانى بين تبعيته وأزماته الاقتصاديّة ومشكلاته المجتمعيّة وأيضًا بقائه فى قلب مشروعات العالم الثقافيّة الحيّة.

وإن كان ما يحدث بغض النظر عن الشق العدوانى الاستعمارى الغربى الذى كاد العالم الثالث أن ينساه لولا أحداث الحرب الأخيرة هو تعبير عن تفاعل العالم الثقافى فى المركز والأطراف، بل إن المركز الغربى يمد بصره نحو الأطراف لتجديد حيويته الثقافية فما بعد الحداثة تعتقد أننا يجب أن نحتفل سياسيًّا بالاختلاف والتّعدد وبطبيعة حضارتنا المتعددة الألوان.

بل وبعض من ينتمون إلى ما بعد الحداثة يميزون أساسًا تقوم عليه طبيعة الوجود يدل على أن العالم ليس شيئا معينا بالذات، وطبيعة الوجود هذه تزيح كل ما هو أخلاقى أو سياسى جانبًا، مؤكدة أننا يجب أن نعيش كما يعيش العالم فى حتميّة أخلاقيّة لا تقوم هى نفسها على أى أساس[61].

إن دوليّة الحدث وسرعة الإيقاع وإلكترونيّة الوجود وسيطرة الاتصالات قد أخفت

60 (انظر): فريدريك جيمسون: مرجع سابق، ص (74 – 75).

61 تيرى إيجلتون. مرجع سابق، ص (61).

حولها الواقع وحولته إلى شيء خيالى يحتاج إلى من يعيد إليه واقعيته فى ظل خياليّة عالم ما بعد الحداثة. وهذا هو سر احتياج الإنسان فى عالم ما بعد الحداثة للملاهى لكى يستعيد المرء إحساسه بالواقع باعتباره حقيقة وليس مجرد عالم من الألعاب.

تعد ديزنى لاند نموذجًا كاملا لكل الطرز المتشابكة للمحاكاة. فبداية هى لعبة أوهام ومظاهر خادعة. قراصنة وأحدث ما توصل إليه العلم ودنيا المستقبل وما إلى ذلك.

ومن المفترض أن هذا العالم الخيالى هو الذى يجعل العمليّة ناجحة إلا أن ما يجذب الجمهور هو دون شك الصورة المصغرة للمجتمع أكثر من أى شيء آخر.

والعربدة فى أمريكا الحقيقيّة. فى مساراتها وانتكاساتها.

فأنت توقف سيارتك فى الخارج وتقف فى الطابور فى الداخل وتظل فى عزلة تامة عند باب الخروج[62]. ولكنك تذوب فى الزحام. وهذا الزحام هو الذى يدفعك للمجيء للملاهى حيث الوهم الوحيد فى هذا العالم الوهمى هو دفء الزحام وأحاسيسه والعدد المفرط من الآلات المستخدمة فيه للإبقاء على الإحساس بالزحام.

إذن فمن الممكن تتبع الخط الموضوعى للولايات المتحدة من خلال ديزنى لاند. التى يخفى وجودها حقيقة أن هذه الملاهى هى أمريكا (الحقيقيّة). فأمريكا كلها لم تعد حقيقيّة. بل درب من دروب ما وراء الواقع والمحاكاة فلم تعد مسألة عرض لصورة زائفة للواقع (الأيديولوجيّة). بل هى مسألة إخفاء لحقيقة أن الشيء الحقيقى لم يعد حقيقيًا. وبالتّالى. فهى مسألة إنقاذ مبدأ الواقع.

ذلك أن عالم ما بعد الحداثة الذى حدد الكاتب فيما سبق ملامحه وعناصره هو فى حد ذاته عالم افتراضى يقوم على تجاوز الجغرافيا والتّاريخ ويخلط كلًّا من الزمن والمكان ويجعل سلوكيات الفرد اليوميّة تنخرط فى عالم خرافى من الآلات والصور والمشاهدات وتجعل ذاته تنفصم بل تنشطر إلى ذوات متعددة فى عالم متعدد المقتربات والمعانى.

وبالتّالى فإن فن ما بعد الحداثة فى عمق غرابته وعنفه وتشظيه بل وفى شذوذه أحيانًا وتداخل حساسياته وجنونه واضطراب أطواره وفى استهدافه للاشيء فى كثير من الأحيان. لهو التّعبير الضرورى عن احتياج الإنسان المعاصر إلى فن أكثر خيالا من الواقع حتى يعيد إليه إحساسه وتوازنه عندما يعود إلى وقائع يوميّة ذات أطوار تشخيصيّة متعددة.

---

62 انظر بيتر بروكر: مرجع سابق، ص (242).

« فنجد كلًّا من بيكاسو وجويس وقد زالت عنهما صفة غرابة الأطوار وإثارة النفور، بل تحولا إلى نموذجين كلاسيكيين يتسمان فى نظرنا جميعًا بقدر كبير من الواقعيَّة.

وفى الوقت نفسه لا يكاد نظرنا ونحن نعيش فى المجتمع العصرى يجد شيئا يصعب احتماله أو قبوله سواء فى شكل الفن المعاصر أو فى مضمونه إلا القليل،

فالمجتمع يتقبل أشد أنماط هذا الفن إزعاجا كموسيقى بنك روك punk rock مثلا،

فى هذه الحالة، فإن سمتى ما بعد الحداثة التى يمكن ذكرهما أيضًا هما تحويل الواقع إلى صور وتفتيت الزمن إلى سلسلة من الحواضر السرمديَّة.

وذلك فى إطار من تدفق المعلومات الرهيب الذى يمكن وصفه بالقدرة على مساعدتنا على النسيان وفقدان الذاكرة التَّاريخيَّة [63].

وفى حالة الناقد الذى لا يتعاطف مع تيار الحداثة ومذهب الحداثيَّة، وينفر من فكرة وجود شروط تؤسس شرعيَّة العمل الفنى، ويرغب فى تفكيكها تمثل محاولة توصيف النتاج الفنى لتيار (ما بعد الحداثة) مشكلة من نوع مختلف تمامًا،" فإذا كان التَّوجه لما بعد حداثى يدعو إلى إعادة اكتشاف القواعد المنظمة للإبداع، فإن أى نشاط فى إطاره يصبح بالضرورة معارضًا ومناهضًا لكل محاولات التَّعريف والتَّصنيف.

لكن التَّعريف والتَّصنيف أمران لا غنى عنهما، فى أى رصد عام، أو شرح توجيهى لملامح فن ما بعد الحداثة بأشكاله المنوعة ودلالاته المتعددة.

وعلى هذا فالناقد الذى يتصدى لفن ما بعد الحداثة يجد نفسه إزاء مفارقة ساخرة: فهو مطالب بتحديد وتعريف خصائص فن يقوم على رفض كل التَّصنيفات، بل وأى جهد تصنيفى ولا يحقق هويته إلا من خلال مراوغة التَّقاليد أو كسرها[64].

ولا تقف المفارقة الساخرة عند حدود تعريف الخصائص بل إلى التَّحديد الزمنى، فرغم الإشارات الزمنيَّة التى سبق أن أوردها الكاتب إلا أن بعض نقاد ما بعد الحداثة وعلى رأسهم امبرتو إكو يعودون بما بعد الحداثة إلى أبعاد سحيقة فى الماضى، إذ يتعاملون معها كمفهوم يشبه فى تعريفه مفهوم التَّجريب أو على حد الدقة التَّجديد والحقيقة أنه يرى أن ما بعد

63- (انظر) المرجع السابق ص (277 – 280).

64- د. نهاد صليحة (مقدمة): نك كاى: مرجع سابق، ص (د)

الحداثة تعد ظاهرة أمريكيَّة فى المقام الأول وهو يعتقد أن ما بعد حديث يصلح لكل شيء.

ولديَّ انطباع بأنه ينطبق اليوم على أى شيء يريده من يستخدمه. كما أن هناك على ما يبدو محاولة لجعله ذا أثر رجعى. ففى البداية تم تطبيقه على بعض الأدباء والفنانين ممن قاموا بنشاط فى السنوات العشرين الماضية. ثم عاد إلى بداية الفن. ثم ظل يتراجع إلى الوراء ولازالت عمليَّة العودة فى الاتجاه العكسى مستمرة. وسرعان ما يطلق المصطلح على هوميروس. الحقيقيَّة أن ما بعد الحداثة عنده ليست تيارًا حى يتسنى تحديده زمنيا. بل هى باب مثالى أو أسلوب عمل نموذجى ويمكن القول إن كل حقبة لها ما بعد الحداثة الخاصة بها. بنفس الصورة التى يمكن أن تكون لكل حقبة نزعة خاصة بالتَّأنق(65).

24. الجسد وما بعد الحداثة :

الجسد إذن قد أصبح عاملا حيويًّا لتعميق السياسات المتطرفة. وبديلا كاملا عنها. فهناك نوع من الماديَّة البراقة فى لغة الجسد Body talk. وهى تعوض- بالتَّأكيد- الضغوط الأكثر كلاسيكيَّة للماديَّة التى تعانى الآن من مشاكل ذهنيَّة.

فالجسد كظاهرة محليَّة يتناسب بدرجة كافية مع شك ما بعد الحداثيين فى الرواية الهائلة كما يتناسب أيضًا مع غرام الفكر الواقعى العلمى Pragmatism بالأشياء الملموسة Concert .

فحيثُ إنَّنى يمكننى أن أعرف مكان رجلى اليسرى فى أية لحظة معينة دون أن احتاج لاستعمال البوصلة. فإن الجسد يوفر لى وسيلة للمعرفة أكثر عمقًا وخصوصيَّة من منطق التَّنوير الذى أصبح يقابل الآن بكثير من الازدراء.

وبهذا المعنى فإن نظريَّة الجسد تخاطر بأن تناقض نفسها. فهى تسترجع للعقل الشيء الذى كان– فرضا– يجعله خاويا. ولكن إذا كان الجسد لا يوفر لنا سوى القليل من اليقين الحسى فى عالم الفكر المجرد التَّقدمى. فهو أيضًا محمل بالرموز وبالتَّالى فهو يشبع شغفنا الثقافى بالتَّعقيد والتَّعمق. فهو يربط بين الطبيعة والثقافة ويكيل اليقين والخداع بمكيال واحد(66).

65- (انظر) بيتر بدوكر: مرجع سابق، ص (353 – 356).

66- تير إيجلتون: مرجع سابق، ص (120 – 121).

25. الرقص الحديث وما بعد الحداثة:

« يرى جون مارتن ناقد الرقص فى نيويورك تايمز والمدافع الرئيسى عن الرقص الحديث فى وضوح (1933) أنه يمكن التَّعبير عن التَّجربة العاطفيَّة من خلال الحركة المباشرة. فعن طريق الإشارات أو عن طريق التَّجاوب العضلى يعيد الرقص الحديث الأسلوب التَّراجيدى فى اليونان القديمة. وهذا الأسلوب يقتضى أن يحمل الجسد الراقص مستودع العواطف الذى لا ينضب، والذى لا يستطيع العقل (الكلمات والتَّمثيل الصامت) نقله. فى السنوات التى تلت ظهور مدرسة الحداثة. يعبر المؤدون فى الرقص غالبًا عن الفرحة المباشرة المحسوسة داخل الحركات وعند التَّعبير عن العاطفة. فى فترة ما بعد الحداثة. فإن ذلك يتم بطرق تبتعد وتدخل فى نطاق ما يسميه برخت بتأثير الغرابة من خلال نسف كل الأطر المتصلة بالكوميديا الرومانسيَّة والعواطف الميلودراميَّة. ومن خلال التَّكرار(67).

إن أبجديَّة جديدة لا نهاية لها. اخترعها الجسد الراقص ففى الستينيات قام الراقصون فى فترة ما بعد الحداثة بالبحث عن مدى أوسع من التَّعبيرات العاطفيَّة البديلة. وفى السبعينيات يهتم المصممون فى العصر الحديث بإخفاء العاطفة كليَّة. فى الحقيقة يقترح الرقص مفهوم الراقص الفاعل المحايد فى إطار الانشطار الجديد الذى يفصل بين الجسم والعواطف وبالتَّالى يظهر نوع بديل من التَّصنيفات فى عالم التَّمثيل يتعلق بالجسد الراقص(68).

26. ما بعد الحداثة والنظريَّة النسائيَّة:

« إن من أحدث الاهتمامات المحوريَّة لأنصار النظريَّة النسائيَّة هو ما إذا كان الالتزام المزدوج الذى تبديه النظريَّة النسائيَّة تجاه التَّفكيكيَّة وبنى السيطرة وتجاه الحريَّة والمساواة والعدل بالنسبة للمرأة معناه انحياز هذه النظريَّة لما بعد الحداثة أو المشروع السياسى للتنوير.

ويمكن أن تلحظ نتيجة لذلك أن إستراتيجيات الرفض الإبداعيَّة تنتهى بإفراز (آخر خاص بها يتمثل فى (جماهير) الثقافة الشعبيَّة التى تقع خارج نطاق الصفوة الرياديَّة

67- انظر سالى بيتر: مرجع سابق، ص (475 – 479).

68- المرجع السابق، ص (479).

وخارج فئة المستفيدين وخارج الجامعة، وتعد الرغبة الحداثيّة الجديدة فى وضع فراغ الهامش والغياب فى إطار النص تنظيرًا جديدًا من وجهة نظر العالم الأول وكشفًا عن عمى هستيرى وعن حقيقة مفادها أن السطح الخارجى فرض نفسه على المركز[69].

إن النقد النسوى يعانى من حصول المرأة على مكاسب عديدة فى العالم الأول وسيطرة للنظام الذكورى فى العالم الثالث، لتدمج الاضطهاد للهوامش العامة بالمشكلات النوعيّة للمرأة.

وتشير أية نظريّة نسائيّة إلى رفض أصحاب النظريّة النسائيّة فى العالم الأول أن يدركوا أننا معشر دعاة النظريّة النسائيّة فى العالم والمستفيدين فى نظام عالمى يسوده النظام الأبوى يدعمه تقسيم دولى للعمل وتبادل غير متكافئ وصندوق للنقد الدولى لدرجة أن أية نظريّة نسائيّة يمكن أن تكتشف هذه الفراغات الحيويّة فى التّطبيق النصى لا السياسي[70].

إن أداء ما بعد الحداثة بشكل عام هو أداء يحاول المراوغة حتى لا يتم احتواء طاقته الراديكاليّة ضمن الثقافة السائدة كما حدث مع العديد من المنتجات الجماليّة الراديكاليّة المرتبطة بالحداثة.

27. الحكى وما بعد الحداثة :

يرى إمبرتو إيكو أن ما بعد الحداثة هى فى الأساس مسألة تكنيك ونبرة وتأثيرها الرئيسى هو الإثارة المزعجة والمبهجة فى آن واحد.

وترى ليندا هاتشيون أن ما بعد الحداثة تميل إلى الاستفهام والتّعليم.

ويرى ستيفن هيث أن الثقافة بعد الحديثة هى التى أصبحت روائيّة فهى تنتج الحكايات بغزارة وبذلك تخلق وضعًا لا بُدَّ لنا فيه « أن نستهلك السرد الدائم للعلاقة الاجتماعيّة للأفراد وتحديد المعانى للفرد فى المجتمع مما قد يفسر عودة الحكى. ولكن كمشكلة لا كمسلمة.

---

69 المرجع السابق، ص (479).

70 انظر باز كيرشو: مرجع سابق، ص (92 – 93).

هذا ويرى بيتر بروكر:

إننا نعيش مغمورين فى السرد الروائى، نسرد معنى تصرفاتنا فى الماضى ونستشرف محصلة مشروعاتنا فى المستقبل ونحدد مواقعنا فى نقطة تقاطع عدة قصص لم تكتمل بعد[71].

وباستعراض الكاتب لملامح ما بعد الحداثة من مختلف جوانبها لا يسعه إلا أن يتوقف حتى لا يخرج وراء مادتها المتسعة خارج حدود بحثه ولكنه فيما سبق قد رصد أهم خصائصها الجوهريَّة على مراوغتها، وملامحها على تشابكها مع أطراف عدة والفوارق بينها وبين الحداثة، والكاتب فيما سبق قد عمد إلى تحديد الحداثة وما بعدها كإطار معرفى نافذا إلى فلسفتها ومرجعياتها قدر ما استطاع حتى يتسنى له رصد وتحليل المشروع التَّجريبى المسرح فى التَّسعينيات فى مصر باعتباره فى حالة تفاعل مع ما يحدث فى العالم.

وربما كان أهم تأثير لما بعد الحداثة على المسرح قضيَّة أكاديميَّة من حيث التَّكنيك والمفاهيم إلا أنها تظل « أقل أهميَّة بالتَّأكيد من ضرورة الإحساس بالمدى الذى تستطيع الخبرة المسرحيَّة (التى تتصف بالثراء والتَّعدديَّة) أن تصل إليه وذلك حتى تفتح الباب أمام الناس من أجل الاهتمام بالقضايا الإنسانيَّة الكبرى[72].

أما مسالة تأثر مصر بما بعد الحداثة فهى مسألة تحتل مكانها البارز فى الدراسات الأكاديميَّة مؤخرًا، وفى مجال المسرح بالتَّحديد لم تطرح ما بعد الحداثيَّة بوضوح إلا مع بدايات المشروع التَّجريبى فى أواخر الثمانينيات وأوائل التَّسعينيات وإن كان منتصف القاهرة السبعينى قد سمح لعديد من الطوائف الحرفيَّة وجماعات الهامش فى التَّعبير عن نفسها فى انفجارات ذات طابع مفاجئ وصفته النخبة بالعشوائيَّة والرداءة.

28. التَّفاعل الثقافى:

يضعنا تتابع المفاهيم المعرفيَّة الأساسيَّة فى قلب دائرة الأنثروبولوجيَّة الثقافيَّة وعلاقتها بدراسة الأداء.

71- انظر: بيتر بروكر: مرجع سابق، ص (360 – 366 – 367).

72 رالف يارو: المسرح فى أوربا: ترجمة د. مصطفة لطفى نوفل: مراجعة: أ.د أمين حسين الرباط، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 2002، ص (15).

وهى أمور ذات صلة ببعضها البعض وهى تشكل مع المبحث النظرى السابق عن الحداثة وما بعدها تأسيسًا ضروريًّا للدخول التَّطبيقى نحو عمق المشروع التَّجريبى المصرى موضوع البحث. وقبل أن يعرض الكاتب لدائرة التَّشابك المعرفيَّة: الأنثروبولوجيا الثقافيَّة ودراسة الأداء يود أن يتحدث عن مسألة المسرح باعتباره جزءًا من عمليَّة الحركة الثقافيَّة بالمعنى الواسع، وهو الأمر الذى يضع التَّفاعل المسرحى فى مفارقة واضحة كتلك التى يضعنا فيها مفهوم الثقافة ذاته.

« فالثقافة – من حيث التَّعريف - تتسم بالخصوصيَّة - إنها مجموعة القيم أو الممارسات لجزء أصغر من الكل، ويصدق ذلك سواء أكان المرء يستخدم الثقافة من زاوية أنثربولوجيَّة لتعيين القيم / أو الممارسات الخاصة لمجموعة معينة فى مقابل أى مجموعة أخرى على مستوى الخطاب نفسه (الثقافة الفرنسيَّة فى مقابل الثقافة الإيطاليَّة أو الثقافة البروليتاريَّة فى مقابل الثقافة الإسلاميَّة ... إلخ) أما إن كان المرء يستخدم الثقافة من زاوية الأدب المحض لتعيين القيم، أو الممارسات العلويَّة وليس القاعديَّة لأى مجموعة[73].

فهو المعنى الذى يشتمل بشكل عام على الثقافة بوصفها تمثلا، ونتاجًا لأشكال فنيَّة فإن ذلك يصطدم مع فكرة أن الثقافة هى الممارسة الحياتيَّة لمجموعة من الأفراد.

فالقيم ليست جيدة لأن مجموعتى تتمسك بها، كما أن الممارسات ليست جيدة لأن مجموعتى تمارسها.

إن ذلك النوع من الجدل يعكس تلك النظرة النسبيَّة الثقافيَّة، ويدفعنا لأن نشك فى أية قيم أو ممارسات لأى مجموعة أخرى، أو فى إطار نزعة كراهية الأجانب التى تقتلنا تمامًا[74].

29. الأداء والثقافة والمجتمع المسرحى:

« منذ الستينيات يبرز مصطلح الأداء على السطح كمصطلح مستقل يصف ذلك المدى الهائل من الأنشطة الثقافيَّة، ويمكن أن يشير الأداء إلى جميع وسائل التَّرفيه المحبوبة، وإلى صنوف الكلام، وإلى الفلكلور، وإلى المظاهرات السياسيَّة، وإلى سلوك

73- المرجع السابق، ص (139).

74 إيمانويل والرشتين: مرجع سابق، ص (139).

التَّجمعات. وإلى المراسم. وإلى العلاج الطبى والدينى، وإلى نواح أخرى كثيرة فى الحياة العاديَّة. والأداء يمتد عبر الكثير من الحدود التى تفصل بين المؤسسات، وعبر تلك الحدود التى تفصل بين الأنواع. وبين الطبقات وبين الأعراف وبين الهويات القوميَّة. وبذلك أصبح الأداء من المفاهيم المفيدة فى ما بعد الحداثة فهو وسيلة للتعبير عن الشك الذى تشعر به الحركة تجاه ما يسميه رموند ويليامز بالمجتمع المسرحى، حين يعاد خلق العالم عن طريق الإلكترونيات فى نظم مختلفة من نظم الأداء[75].

وبمعنى أكثر دقة واقترابًا من المعنى الذى يريد الكاتب استخدامه فى بحثه « يشير مفهوم الأداء فى معناه العام إلى السلوك الإنسانى خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكا فى فعل معين.

ويشير مفهوم (الأداء الفني) إلى هذا الانهماك النسبى فى الأداء الخاص الذى يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون، ومفهوم الأداء كما يلفت (آرثر ريبر) فى قاموسه المعروف حول مصطلحات علم النفس نظرنا إلى ذلك. والأداء قد يعادل الإنجاز بمعنى أن أى أداء لا بُدَّ أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتَّمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التى يتم من خلالهما هذا الأداء.

إن ما قبل الأداء (التَّدريب Competence) والتَّعلم والتَّمكن والكفاءة قد يفوق الأداء الفعلى ذاته[76].

" إن التَّاريخ الحديث للقدرة على الأداء يتصف بتعدد الأغراض. وبينما يتفق المسرح مع الفلسفة فى اعتبار كلمة الأداء من الكلمات المشتركة بينهما إلا أن مصطلح القدرة على الأداء لا يعنى نفس الشيء فى كل منهما. والحقيقة أن مجال المعانى المسرحيَّة والتَّفكيكيَّة المتعلقة بالأداء يمتد بين قطبين يتعلق إحداهما بالانفتاح من جانب الممثل. والثانى بالانطواء من جانب المعبر ويرى ليوتارد فى كتابه ما بعد الحداثة 1984. أن كلمة القدرة على الأداء تستخدم كى تدل على الدرجة القصوى من كل شيء. فهى مثل كلمة الكفاءة. وما بعد الحداثة شكل من أشكال الكفاءة فى المجتمع الرأسمالي[77].

75- إلين دياموند: (مقال) المرشد فى السياسة والأداء، مرجع سابق، ص (160).

76- (انظر) د. شاكر عبد الحميد: (مقدمة)، جلين ويلسون، سيكلوجية فنون الأداء، عالم المعرفة، 258، سلسلة ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ويونيو، 2000، ص (8 ، 9).

77 الدور باركر، إيف موسوفسكى، سيدجويك: المرشد فى السياسية والأداء، مرجع سابق، ص (386، 387).

هذا وينحصر معنى الأداء فى الكفاءة بالمعنى الشائع والتَّقليدى المتعارف عليه وهو ما ينحاز الكاتب إلى استخدامه أثناء عمله التَّطبيقى، إلا أن صفة المراوغة تلحق بالمصطلح وفقا لعالم ما بعد الحداثة. فقد يحمل الأداء معناه من تفاعل الانقلاب المتبادل بين إجراءات الأداء ومعناه أو الانفصال بين المؤدى والعالم. إنها مساحة لحريَّة المفارقة وللالتفات حول المعنى، إذ إنَّ المعنى فى حد ذاته قد قام فنانو ما بعد الحداثة بتفكيكه. وهى منطقة التَّشابك بين المسرح والأداء والثقافة. وذلك التَّشابك الذى يطرح السؤال البديهى العميق فى بساطته.

30. مسرح أم أداء أم كلاهما معا؟

إن المناقشات الدائرة بخصوص الثقافة المعاصرة صارت فى الفنون والإنسانيات والعلوم الاجتماعيَّة لعدة سنوات توحى بتعريف لما بعد الحداثة بصفة مبدئيَّة كمنطقة صراع أيديولوجى وتوتر ثقافى.

ومن المحتمل أنه الموضوع الرئيسى فى دراسة المسرح فى السنوات الأخيرة وكان يتعلق بطبيعة العلاقات بين المسرح والأداء المسرحى.

ويمكن التَّعرف على السبب الرئيسى فى هذا – كما أعتقد – فى التَّغيرات الكبيرة فى الموضوعات الاجتماعيَّة، والتى تؤدى إلى ما أطلق عليه المجتمع المؤدى مسرحيًّا وتوجد المجتمعات المؤديَّة مسرحيًّا فى العالم المعاصر خاصة حيث تتقابل الديمقراطيَّة والرأسماليَّة « [78].

ما يستتبع دمجًا متبادلًا بين الأداء المسرحى والمجتمع لفكرة القوة والسلطة.

« ولذا فإن الديمقراطيَّة الحديثة، بما فيها تلك الجديدة التى نشأت بعد 1989 يمكن وصفها ببعض الدقة كديمقراطيات أدائيَّة لكى تبين الدرجة التى تعتمد فيها على أنواع مختلفة من الأداء من أجل الإبقاء على عملياتها السياسيَّة وتركيباتها الثقافيَّة وعندئذ يصبح بالكاد مدهشًا أن تثار الصراعات بين علماء المسرح ومؤرخى المسرح حول هل لا بُدَّ أن يكون موضوع دراستهم مسرحًا أم أداء، أم كليهما؟ وإذا كان كلاهما، فكيف تصور علاقتهما على أفضل وجه؟ « [79].

78- (انظر): بازكريشو: مرجع سابق، ص (23، 24).

79 (انظر): بازكريشو: مرجع سابق، ص (23، 24).

هذا والأداء المسرحى كجزء من التَّفاعل الثقافى العام يمكن للباحث أن يرى أن يتحرك فى عدد من « الأطر النمطيَّة المرتبطة بالعمليَّة الثقافيَّة، كما يمكن الزعم أنه أيًّا ما كانت تدفقات الثقافة خارج هذه الأطر الأربعة، فإن حجمها قليل إلى حد ما:

الإطار الأول:

إطار تنقل السلعة عن طريق السوق، وفى إطار إنتاج السلع الثقافيَّة، نلحظ أن مركزيَّة الإنتاج تؤدى إلى نشوء علاقات اللاتماثل بين المنتجين والمستهلكين وتتسم هذه العلاقات بالتَّنافس.

الإطار الثانى:

الإطار المتعلق بتركيز إنتاج الثقافة الجيدة فى أيدى الدولة يؤدى إلى تركيز الموارد فى المركز بالنسبة إلى العمل الثقافى طويل المدى، وغالبا ما يتدفق المعنى فى الإطار الذى تحدده الدولة.

الإطار الثالث:

شكل الحياة: إنه إطار يختص بالممارسة اليوميَّة الحياتيَّة، وهنا يحدث قدرٌ من التَّدفق الثقافى التَّبادلى الحر إنها عمليَّة ذلت صبغة تكراريَّة غريزيَّة، إن القمم الشاهقة من الثقافة لم تعد موجودة[80]، وإذا ما شكلت الأطر السابقة الثلاثة تيارات تسير كل واحدة منها فى اتجاه فإنه يوجد ميل نحو الاستقرار فى العمليَّة الثقافيَّة.

الإطار الرابع:

وهو (الحركات) وهو الإطار الأشد تقطعًا من بين الجزاء الثلاثة الأخرى، والتى تشكل جميعًا الوحدة الكاملة الثقافيَّة، والحركات يمكن رصدها وخاصة فى الربع الأخير من القرن، وأمثلتها الحركة النسائيَّة، والحركات البيئيَّة، وحركة السلام، ويتضح هنا سياق التَّدفق للروابط الثقافيَّة القائمة بين المركز والأطراف ويبدو أن صفة هذه الحركات أنها عابرة للقوميَّة فى أيامنا المعاصرة[81].

---

80 (انظر): إيمانويل والرشتين: مرجع سابق، ص (167 ، 168).

81 (انظر): المرجع السابق، ص (169 ، 170).

31. السياق الخاص والسياق العالمى فى التّفاعل الثقافى:

وإذا ما ذكر الكاتب تلك الأنماط الأربعة للعمليّة الثقافيّة فيجدر الإشارة إلى فكرة أساسيّة حاكمة ومؤثرة وهى فكرة السياق المؤثرة فى المعنى والحركة والتّوجيه.

وكان ذلك منذ قرون عديدة قبل نشأة الجماعات أو المجتمعات القوميّة. وخلال تلك الفترة الطويلة، كانت الحضارات والإمبراطوريات والكيانات الأخرى تواجه على الدوام مشكلة رد الفعل الأوسع والمنضغط للسياق. والآن: هو السياق العالمى.

« إن الطرق التى حاولت من خلالها تلك الكيانات فى التّاريخ الحديث نسبيًّا والمجتمعات القوميّة على نحو خاص، أن تتعلم – فى الوقت ذاته – من الآخرين وتحافظ على حس بالهويّة – أو أن تعزل نفسها عن ضغوط الاتصال، وإنما تشكل أيضًا جانبًا مهمًّا من جوانب خلق ثقافة عالميّة. وعلى نحو أكثر تخصيصًا، يمكن القول إن ثقافات مجتمعات معينة تنتج بدرجات مختلفة من تفاعلها مع مجتمعات أخرى فى النظام العالمى»(82).

32. مفهوم المسرح كأداة للتبادل الثقافى عند باربا:

وفى إطار نظريّة الثقافة ككل يود الكاتب أن يعرض لرأى باربا الذى سيتبنى الكاتب منظوره البسيط والمحدد عن المسرح كأداة ثقافيّة فى إطار حركة الثقافة بشكل عام وهو أحد المناظير المهمة أو على وجه الدقة، المقتربات المهمة التى سيرى الكاتب بحثه من خلالها فى إحدى مراحله، حيث يرى باربا أن:

« المسرح يمكنه بطريقة ما، أن يحطم صفته الفنيّة، ويصبح نوعًا من الأدوات الثقافيّة وأنا أعنى بكلمة الثقافيّة هنا أن يكون أداة فى خلق علاقات خاصة بين هؤلاء الذين لا يستطيعوا أبدًا أن يخلقوا حوارًا فيما بينهم « (83).

ولكن ليس التّبادل الثقافى اليوم إلا وجود فى قلب عالم متغير عالم يقوم على الاتصالات والتّقنيّة الجديدة. فكيف يمكن للمسرح أن يساهم كأداة للتبادل الثقافى فى هذا العالم المعقد.

82- (انظر): رولاند روبرعتسون: (مقال) أنطونى كينج: مرجع سابق، ص (126).

83 إيان واطسون: نحو مسرح ثالث « أيوجينو باربا. مسرح أودن، ترجمة: د. منى سلام، مراجعة: سامى خشبة، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون. مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، القاهرة، 2000، ص (81).

هكذا يتصل مستقبل المسرح فى عصر استرجاع الثقافة بالتَّقدم فى التَّقنيَّة الجديدة وإعادة تحديد الأهداف داخل دراسات الأداء التى تشتمل على الرقص والموسيقى والعديد من الأشكال المختلفة من الفنون المرئيَّة، ويندرج تحت هذه الدراسات أيضًا ما يسمى بالمسرح بصورة عامة.

إن الحديث هنا يظل متصلا من ممارسة الأداء ومن نظريَّة التَّمثيل إلى التَّحليل النقدى والماركسى للدراما، وذلك بالإضافة إلى الموضوعات الأخرى فى ميدان النقد أو الجوانب العمليَّة، وقد تبدو بعض الأفكار متعارضة إلا أنها تلقى الضوء على بعضها البعض وتثرى المناقشة بطريقة تثير الدهشة، خاصة إن طرح الإنسان وراء ظهره النظم (الهندسيَّة) الموحدة والخرائط التى تقوم بتفسير التَّفاعل عن طريق الاتصال»[84].

وإذا كانت دراسة التَّفاعل الثقافى يجب أن تضع فى اعتبارها – كما سبق وأوضح الكاتب – الممارسات البشريَّة فى الأداء واسترجاع الثقافة فى عصر الرقمنة فيجب أن يضع كل من يدرس أداء التَّجريب المسرحى فى إطار نظريَّة الثقافة فى اعتباره: الشق الراديكالى باعتباره دافعا فكريًّا قويًّا خلف معظم التَّجارى التَّجريبيَّة، إذ إنَّ التَّجريب فى حد ذاته فعل تمرد على السكون، وبهذه المناسبة يحسن الكاتب أن يوضح « الفروق بين المسرح والأداء المسرحى، تلك الفروق التى أدت إلى التَّغير المعاصر بين النماذج: من الثابت إلى المرونة من التَّرابط إلى التَّفكك من النظام الهرمى إلى المساواة، من الوحدة إلى التَّعدديَّة، من الثقافة إلى تعدد الثقافات، وهكذا ولكن بدون الوقوع فى فخ المعارضة الثنائيَّة بالجملة بين الاثنين، وهو الأمر الذى يستهدف خلق رابطة متباينة بين (حدود المسرح) وتجاوزات (الأداء المسرحي) والتى تبين الدور المتلاشى والذى اعتقد أن المسرح سيلعبه فى صنع جداول الأعمال السياسى الاجتماعى الراديكالى المعاصر المستقل، وتفتح هذه الإستراتيجيَّة النافذة الباب أمام المسلمات من أجل تحليل مجموعة كبيرة من أنواع الأداء، بما فيها أحداث الاحتجاج، ودراما السجون، والأداء المسرحى المتعلق بالميراث الفنى الطويل، ومسرح الإيحاء والمتاهات الأدائيَّة»[85].

ومثل تلك النظرة تدفع الجهد النقدى لما وراء الأداء خارج المسرح حيث يمكن العثور على « مصادر قويَّة بالنسبة للراديكاليَّة بشكل متناقض، حيثُ إنَّ تجاوزاته تتشكل بطريقة مباشرة

84- (انظر) ليزابيث جودمان: المرشد فى السياسية والأداء، مرجع سابق، ص (444 ، 446 ، 447).

85 (انظر) بازكيرشو، مرجع سابق، ص (27، 28).

أكثر من خلال الزعزعة الحتميَّة لأية ثقافة تتلاءم مع حدوث تغير فى الأسلوب، وذلك يمكن توضيحه على سبيل المثال فى الديمقراطيات الرأسماليَّة، فإن التَّوترات الثقافيَّة تتولد بين:

أ – التَّطابق المفروض على الإنتاج الثقافى من خلال الاستهلاك الرأسمالى.

ب – تنوع الفوارق الثقافيَّة التى تفرضها الثقافة الحرة، مما يكشف أفكار وممارسات الاضطراب الثقافى والاجتماعى والسياسى فى أواخر القرن العشرين وهو الأمر الذى يهدد الراديكاليَّة فى المسرح بشكل نهائى » (86).

33. التَّجريب النشط والتَّفاعل الثقافى:

« لم تكن محض صدفة أن ISTA ولدت فى السبعينيات، وبلغت سن النضوج خلال الثمانينات، وهى فترة التَّجريب النشط فى المسرح، والأبحاث التى تتلاقى فيها علوم وأنظمة عمليَّة عدة Interdisciplinary والتى تركز على التَّفاعل الثقافى المتبادل Interculturalism ففى هذا العالم الأكاديمى، ومن خلال تلك السنوات، حققت أعمال المتخصصين أمثال ريتشارد شيشنر وفيكتور تيرنر Victor Turner، وكليفورد جيرتز Clifford Gerts وإرفنج جوفمان Irving Goffman وباربر اميرهوف Barbara Myerhoff النجاح، وكان كل هؤلاء المتخصصون يستمدون أعمالهم بدرجة كبيرة من العلاقة التى بين الأداء، وعلم الأنثربولوجى(87).

وبالعودة للمسرح كان"جروتوفسكى، معلم باربا، مشغولاً بعمله على مسرح المصادر Theatre of Sources، الذى يقارن بين طقوس الأداء الخاصة بالحضارات المختلفة. وكان بيتر بروك Perer Brook، والممثلون الموجودون فى فرقته التى مقرها باريس، فى المركز الدولى لأبحاث المسرح مشغولين بأبحاثهم المتعلقة بالصيغ العالميَّة الشاملة للمسرح، فى مركز إنتاجهم Orghast، فى رحلة بروك إلى أفريقيا وفى مؤتمر الطيور Conference of birds وكان المخرج تاديشى سوزوكى يبتدع إنتاجًا مستمدًا من ممارسات الطقوس اليابانيَّة القديمة والنوه، وتكنيك المسرح التَّجريبى الغربى المعاصر.

وهكذا كانت أفكار باربا تردد ما كان يردده معاصروه"(88).

86- (انظر) المرجع السابق، ص (27، 28).

87 أيان واطسون: مرجع سابق، ص (314).

88 المرجع السابق، ص (315).

ومما سبق يتضح للباحث أن الأداء مصطلح دال على دراسات الأداء الثقافى التى تكتسب مساحة جديدة لعلم النقد لتدعيم قدرته على تحليل آليات عمل الجوانب الثقافيَّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة... إلخ، بمعنى تحليل حركة المسرح والدراما والقيم الجماليَّة فى إطار الوعى بحركة الإنسان المعاصر فى عالم صفته الأساسيَّة التَّفاعل الثقافى عبر إيقاع المدن الكبرى صانعة الحداثة وما بعدها كمفهوم معرفى، والاستفادة من ذلك لرصد تفاعل الثقافات عبر عالميَّة العلامة وتصادمها الفاعل مع الأنساق المعرفيَّة ذات الطبيعة المغلقة أو المحليَّة.

إن مصطلح الأداء هنا يدل على تحليل داخلى للمادة الدراميَّة ثم تحليل خارجى ديالكتيكى الطابع لحركة المادة الدراميَّة ذات الطابع الجمالى باعتبارها منتجًا ثقافيًّا يتفاعل مع المنتجات الثقافيَّة الأخرى.

إن مصطلح الأداء مناسب لعصر سمته تداخل الحساسيات المختلفة، وهو مصطلح يحدده الكاتب حين يذكره فى كل مواضع بحثه بمعنى دراسة التَّفاعل الثقافى من منظور أنثربولوجى محدد، بعيدًا عن رصد الطقوس البدائيَّة والديانات القديمة والأساطير، فهى تدخل فى مبحث الأنثربولوجيا، وما يفعله الكاتب هو أنه يحاول أن يعمق قصده بتعبير الأداء الثقافى كمنظور أنثربولوجى، ويرصد جذور ذلك التَّعبير– المفهوم/ المصطلح– فى النقد الحديث، ثم علم الدلالة، ثم الأنثربولوجى الثقافى وعلاقته بالنقد المسرحى.

34. الأنثربولوجيا الثقافيَّة : Cultural Anthropology

" تعد الأنثربولوجيا الثقافيَّة التُّراث المسيطر فى الأنثروبولوجيا فى الولايات المتحدة، حيث تشمل كل من الأثنوجرافيا أو دراسة وتسجيل ثقافات معينة، والأثنولوجيا والتَّحليل المقارن والتَّاريخى للثقافات.

ولمصطلح (الأنثربولوجيا الثقافيَّة) معنيان: معنى واسع وآخر محدود، فهى بالمعنى الواسع تتضمن علم آثار ما قبل التَّاريخ، وعلم اللغة: الأنثربولوجى، بالإضافة إلى الدراسة المقارنة للثقافات والمجتمعات الإنسانيَّة فقط.

ويعرف هذا المجال فى الأنثربولوجيا البريطانيَّة عادة باسم الأنثربولوجيا الاجتماعيَّة طبقًا للاهتمام البريطانى التَّقليدى بالبناء الاجتماعى الذى يقابل الاهتمام الأمريكى بمفهوم الثقافة" (89).

89- شارلوت سيمور – سميث: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهرى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة وزارة الثقافة، القاهرة 1998 ، ص (134 ، 135).

هذا ويعرف باريا أنثروبولوجيا المسرح بأنها" الدراسة الاجتماعيّة والحضاريّة والسيكولوجيّة لسلوك الإنسان فى موقف أدائى وهو يقر أنه استمد هذا التّعريف من الاستعمال الأصلى لاصطلاح (علم الإنسان)، وصرح خلال مؤتمر أستا الذى عقد فى هولستبرو أنه لا يهتم بالنواحى الاجتماعيّة والحضاريّة للاصطلاح، مما يعتبر مؤشرًا للاستعمال الخاص الذى يريد باريا أن يستغل مصطلح الأنثربولوجيا فيه، فانثربولوجيا المسرح ليست مجرد امتداد للأنثربولوجيا الثقافيّة، بل مجال مختلف يرجع أصله غالبًا إلى الأنثربولوجيا الثقافة، وأنثروبولوجيا المسرح– على عكس الأنثربولوجيا الثقافيّة– لا تدعى أنها علم كما صرح باريا فى عام 1969– قبل تكوين أستا بعشر سنوات– بأنه على الرغم من أن المسرح يمكنه أن يستمد الكثير من العلوم الإنسانيّة – مثل علم الاجتماع، وعلم الإنسان فلا يمكننا أن نساويه بها أو نعرفه من خلالها وصرح أيضًا فى المقالة التى نشرت عام 1991 بعنوان"أنثربولوجيا المسرح" بان أنثربولوجيا المسرح لا تستخدم فى اكتشاف حقائق عمليّة، بل هى تستخدم فى تحليل الأداء وتزويده بالمعلومات"[90].

وفى هذا الإطار يلزم الكاتب أن يحدد عالمه التّطبيقى القادم فى فصول بحثه بمزيد من الحزم الثقافيّة والمعرفيّة المهمة بالنسبة لعامله البحثى والتى ستساعده على فهم محاور عمله المتشابكة مما يدخلنا إلى ما يسمى" بالسمات الثقافيّة Cultural Traits وهى عناصر الثقافة التى قد تكون ماديّة أو غير ماديّة، وقد احتل مفهوم السمة الثقافيّة (العنصر الثقافى) أهميّة محوريّة فى اتجاه المنطقة الثقافيّة، والنظريات الانتشاريّة والمقارنات الثقافيّة.

وتفهم السمات بوصفها عناصر يمكن عزلها وليست مرتبطة بالضرورة ببعضها البعض وإن كانت كثير من النظريات الانتشاريّة ونظريات النمط الثقافى تفترض سلفًا وجود نوع من العلاقات الوظيفيّة بين هذه السمات.

وفى هذا الإطار يمكن الحديث عن دائرة ثقافيّة، منطقة ثقافيّة، يمثل هذا المصطلح أحد المفاهيم الأساسيّة داخل النظريات الألمانيّة الخاصة بالانتشار والتّاريخ الثقافى، ويتم النظر إلى الدائرة الثقافيّة بوصفها شريحة جغرافيّة، تاريخيّة تمثل مرحلة معينة

90 أيان واطسون: مرجع سابق، ص (344).

من مراحل انتشار مجموعة من السمات الثقافيّة المرتبطة ببعضها البعض"[91].

ويجدر الذكر أن مفاهيم متعددة اشتبكت مع مفهوم الأداء من منظور الأنثربولوجي ومن أبرزها العلوم الاجتماعيّة فعندما" تطورت الدراسات المتعلقة بالأداء كمجال جديد للبحث العلمى والأكاديمى خاصة فى الولايات المتحدة، وكانت دائمًا على صلة وثيقة بالعلوم الاجتماعيّة، وقد نتج عن هذا أن كلا المجالين أثر فى المجال الآخر بطريقة مثيرة ومعقدة، وبدأت تستكشف العلاقات الجديدة التى تم رصدها بينها وبين الأنشطة الثقافيّة والاجتماعيّة الأخرى، وبينما نجد أن الممارسات العمليّة لفن الأداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس فإن نظرياته وإستراتيجياته لها علاقة من الأهميّة بمكان بعلم الإنسان"[92].

35. صدمة ثقافيّة:

إن المشروع المسرحى التّجريبى المصرى فى أواخر ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضى وحتى الآن قد استخدم أسلوب الصدمة الثقافيّة فى مجيئه إلى الواقع دون أن يقصد، فعانى صدودًا واتهامًا واعتراضًا، وفيما يلى يعرض الكاتب لتعريف الصدمة الثقافيّة كما ورد فى موسوعة علم الإنسان، وهو لا ينطبق على المجيء التّجريبى للواقع المسرحى بالضبط إلا فيما يتعلق بمسألة الهجرة، وهنا لم يهاجر المسرحيون لبلاد جديدة بل هاجرت إليهم عروضًا مكثفة وصفت بالوفرة والتّعدد فى أساليب مغايرة جماليًّا لسكونيّة الوضع المسرحى قبل 1988 وهو ما يذكرنا بوضع جمالى ساكن سابق قبل 1962 ومشروع الستينيات المسرحى التّجريبى الذى اكتملت ملامحه مع افتتاح مسرح الجيب فى ذلك التّاريخ، وتبنته الدولة التى وافقت على إنشاء مسرح الجيب بناء على المذكرة التى تقدم بها المخرج العائد من روما آنذاك سعد أردش، وقد كان جل عمل مسرح الجيب آنذاك صدمة ثقافيّة فى نقله لتقنيات وجماليات مسرحيّة جديدة مهاجرة من المسرح الأوروبى.

91- شارلوت سيمور – سميث: مرجع سابق، ص (357، 432)

92- مارتن كارلسون: فن الأداء، ترجمة: د منى سلام، مراجعة: أ. د. / نبيل راغب، مركز اللغات والتّرجمة أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 1999، ص (11).

ويرجع الكاتب إلى تعريف الصدمة الثقافيّة بعد تنويهه عن قصده بالهجرة الثقافيّة كجزء يقصده من تعريف مكتمل آثر الكاتب أن يورده كما هو « فصدمة ثقافيّة Culture Shock استجابة نفسيّة لفرد أو جماعة نتيجة التّعرض لبيئة ثقافيّة جديدة غير مألوفة، سواءً كان ذلك نتيجة للهجرة، أو الغزو، أو الاستعمار، أو غيرها من مظاهر الاضطراب السياسي أو الاجتماعي وفي حالة الاتصال الثقافي فإن هذه الصدمة الثقافيّة تكون تبادليّة (أي يمكن أن تحدث لكلا الطرفين) وتتكون الصدمة الثقافيّة من عناصر ومكونات انفعاليّة وإدراكيّة.

ويشير المصطلح في الواقع إلى طائفة عريضة من الاستجابات المختلفة التي يمكن أن يحدثها هذا النوع الخاص من الضغوط، والتي يمكن أن تتمثل في الهويّة، أو الاكتئاب، أو اللامبالاة أو الاستجابات غير المنطقيّة أو غير الملائمة" [93].

36. الأداء والأنثربولوجيا ومنهج أستا : التّشابه رغم الاختلافات :

إن منهج أستا يشتمل على ثلاثة مكونات رئيسيّة:

العلاقات بين الثقافات المختلفة، والعلاقات التي داخل كل ثقافة، وعمليّة البحث التي تجمع بين المتخصصين، والعلماء، والممارسين للعمل المسرحي.

لكن الشيء غير العادي أيضًا بخصوص أستا: هو اهتمامها بنواحي الأداء التي تؤكد على التّعبير.

وقد أدى هذا النوع من الاهتمامًات إلى جعل النظر لأنثربولوجيا المسرح باعتبارها ليست فقط دراسة تتم عبر الثقافات ولكنها أيضًا دراسة سابقة للثقافة: « إن أنثربولوجيا المسرح تفترض أن المواقف الثقافيّة المتنوعة هي وسط ثقافي واحد يسبق كل الثقافات (ويمر عبرها) وإنه وراء (أو الأفضل داخل) كل أنواع السلوك الثقافي المختلف (للمؤدين) يوجد أساس ثقافي مشترك يسبق كل الثقافات.

وهذه الثقافة السّابقة لكل الثقافات هي: البؤرة التي تتركز عليها كل أبحاث أنثربولوجيا المسرح»[94].

---

93 شارلوت سيمور – سميث: مرجع سابق، ص (464، 465)

94 أيان واطسون: مرجع سابق، ص (354)

37. الاختلافات رغم التّشابه: ملاحظات أنثربولوجيّة عبر الفن التّشكيلى:

« يعتبر (عمل حديث عن الموقع 97 فى سان دييجو بعنوان مقتصر على الحدود): الرعب والإمكانيّة فى أشياء غير مرئيّة. تأملا فى بعض العلاقات التى يمكن أن توضع ى تصور حديث للمنظر. وكان ذلك العمل الفنى بمثابة انقلاب على المنظور المكانى يتحدى التّاريخ الطبيعى والجغرافيا حيث أصبح الموقع 97 معبرًا عن تدفقات رأس المال والتّكنولوجيات الجديدة التى جعلت الفنان يدرس مدى الاختلاف فى مظهر مدينتى تيجوانا وسان دييجو على الرغم من أنهما يشتركان أساسًا فى نفس الجغرافيا. وبالتّالى الاختلاف رغم التّشابه فى الهويّة والثقافة والعلاقات الاجتماعيّة والاقتصاديّة»[95].

إن اختلاف مقتربات التّناول قد تؤدى من منظور ثقافى للرفض الكامل. وهذا الرفض غالبًا ما يأتى من حساسيات مختلفة فطريّة أو مبكرة فى تعرضها الثقافى لعالم آخر. والكاتب يعرض نموذجًا للصدمة الثقافيّة نقيًا فى التّعبير عن نفسه يحمل فى طياته منظور شرقى فى النظر للحضارة الأوربيّة المعاصرة إنه « السيد لينج .و.ى. صينى فى الثالثة والعشرين. المأخوذ بفضوله للثقافة الغربيّة. ذلك الفضول الذى عانى منه بعض من مواطنيه. والتى هى ثقافة كتبيّة فحسب. وخلال رحلة إلى أوربا وبخبرة مباشرة أرسل رسالة إلى صديقه الأوربى الفرنسى الذى تبادل معه الزيارات فقال وكأنه يصف بصدق بجوهر تشظى ما بعد الحداثة:

باريس

السيد العزيز

95. جادى سانجستر: جوديث بارى، بينالى القاهرة الدولى الثامن، 2001،(بامفيليت) ، معرض جوديث بارى مارس، مايو 2001. القاهرة، ص (15).

إنى أرى الأوربيين وأستمع إليهم، وأعتقد أنهم لا يفهمون ما هى الحياة. لقد اخترعوا الشيطان وإننى لممتن لخيالهم فى هذا، ولكن منذ أن مات الشيطان، يخيل لى أنهم صاروا فريسة ألوهيَّة فوضى أعلى منه مرتبة: وهى العقل، لقد قدَّ العقل عندكم بطريقة أحاديَّة، مثله فى ذلك مثل الحياة، التى لا تدركونها إلا مُجزأة. فدائما أنتم متجهون نحو هدف، ونحو ذلك الهدف أنتم محمولون عن بكرة أبيكم أنتم تريدون الغلبة فماذا تجدون تحت انتصاراتكم البائسة؟»[96].

والحق إن السيد لينج بالرغم من هجومه الحاد الرافض إلا أنه يعبر عن حالة من الرؤية للحضارة الغربيَّة فى هيئتها الحضريَّة الحداثيَّة وما بعد الحداثيَّة، ورصد أداء التَّلقى المشتت الناتج عن فكرة التَّجزئة فى النظر لأمور الحياة والمؤثر على العمليَّة الإبداعيَّة ومنها المسرح بالتَّحديد حيث يحدث ذلك « عندما تحاصر اللغات البصريَّة والسمعيَّة للثقافة الحضريَّة الإبداع وتحيط به، وفى مدينة اليوم، نجد أن تركيز الاهتمام الذى كان يومًا يصاحب ردود الأفعال تجاه كل من الفن التَّقليدى والمجرب، قد تبدل ليحل محله مفهوم بنيامين عن (التَّلقى المشتت) وتعد مادة التُّراث غير مترابطة وهى ثقافة بلا طقوس تعرضت لغزو مختلف الأذواق، فخضعت تدريجيًّا لسيطرة العادة بإرشاد من التَّوافق الإدراكى»[97].

فما بالك وتلك الخبرة المتشظيَّة جماليًّا لم يعد لنا منها مهربًا إلا فى الفنون التَّقليديَّة (القوميَّة) وهو الأمر الذى يحصرنا فى دوائر الهويَّة، ولكن الأمر لا يقف عند ذلك الحد، فهى مسألة على ضرورتها لا تغنى عن التَّفاعل الثقافى مع العالم، ذلك أن الأمر أصبح خارج دائرة الاختيار فقد كانت « اختراقات العلم التى جرت فى الحرب العالميَّة الثانيَّة وتحت إلحاح ضرورتها هى التى فتحت الأبواب لثورة اجتماعيَّة غير مسبوقة فى التَّاريخ الإنسانى، أتاحت السلع والخدمات من كل الأنواع وكل المستويات لمن يطلبها، ثم أنها أحدثت نقله تشبه الخيال فى مجال تلاقى الناس والثقافات والفنون، وكان مثل ذلك التَّلاقى من قبل ضروبًا من أوهام الخيال.

96- أندريه مالرو: إغواء الغرب، ترجمة: محمد سيف: سلسلة كتاب شرقيات للجميع (11)، دار شرقيات للنشر والتَّوزيع، ط1، 1995، ص (11، 31).

97 بيتربروكر: مرجع سابق، ص (305، 306).

والحقيقة أنه خلال نيران تلك الحرب العالميّة الثانية جرى صهر وسبك العالم كما نعرفه الآن ماشيًا من القرن العشرين إلى القرن الواحد والعشرين، وهى رحلة وصلت من سطح الأرض إلى سطح النجوم[98].

هذا كما أن التّلاقى والتّداخل القومى والعالمى وما إلى ذلك ليس ثنائى الطابع أو واضحًا فى تفاعلات ثقافيّة يمكن رصدها بسهولة فى عالم أصبح التّعقد إحدى سماته الأساسيّة « ولقد أسهمت عوامل عديدة فى بروز تلك المشكلةً وفى تفاقمها ومن ثم فى تزايد وعى الإنسان بها ومن أهم تلك العوامل: تكاثر كيانات الواقع وتزايد تشابكها مما أدى إلى انفجار معلوماتى أو (معرفي) بكل ما يعنيه هذا من تعاظم غير مسبوق فى كميّة البيانات والمعلومات التى يتعين على الإنسان جمعها واستخلاصها وحفظها ومعالجتها وبثها، ووعى الإنسان المتزايد بقدر اللاتيقن (Uncertainty) الذى لا يمكن تفاديه فيما يستخلصه من معلومات عن أحوال الواقع، وفيما يؤسسه على تلك المعلومات من معرفة".

وهكذا أصبح على الإنسان، فى مواجهته لمشكلة التّعقد أن يتقبل (اللاتيقن) كحقيقة من حقائق الحياة التى لا يمكن تجنبها، وأن يسعى للتعايش معه فى وئام، واليوم تتفق أغلب الآراء على أن" اللاتيقن" يتبدى فى صورتين متمايزتين هما" الإبهام Vagueness والالتّباس Ambiguity" [99].

وسط هذا العالم المعقد تعمل أنثربولوجيا المسرح على الإجابة عن سؤال أساسى هو أين يجد المؤدون الأسس الماديّة داخل بناء الفن الذى يقومون بممارسته، بينما لا يتصف التّخصص بتواضع العلماء بل بالطموح الذى يهدف إلى الكشف عن المعرفة النافعة داخل عمل المؤدى وباختصار فإن أثربولوجيا المسرح لا تبحث فى القوانين بل تقوم بدارسة قواعد السلوك وقد ساد الفهم فى الأصل أن الأنثربولوجيا هى دراسة سلوك الكائنات الحيّة ليس على المستوى الاجتماعى والثقافى فحسب، بل على المستوى الفسيولوجى فى موقف من مواقف الأداء.

98- محمد حسنين هيكل: مرجع سابق، ص (5)

99- د. السيد نصر السيد: الحقيقة الرمادية، الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997 ص (80؛ 83).

فكل من الثقافات المختلفة يحدد التّكنيك الخاص بالجسد والذى بمقتضاه يسير الإنسان بالحذاء أو بدونه، ويحمل الأشياء على الرأس أو باليد... إلخ، والخطوة الأولى هى التّكنيك الذى يحكم حركة الجسد اليوميّة فهى التى تحدد المبادئ التى يقوم عليها عمل المؤدى وذلك بالطبع باستخدام تكنيك إضافى أى تكنيك لا يسير وفق الحالات المعتادة للجسم، وهذا التّكنيك الأخير هو ما يقوم المؤدى باستخدامه"[100].

هذا الموقف المعرفى حقيقة ينتمى فى جوهره للأنثربولوجيا فى معناها العام"باعتبار أنها تدرس الجنس البشرى دون الاعتماد على أفكار مسبقة ودون المراهنة على أونطولوجيا نفسيّة ليست فى الواقع سوى روحانيّة مغلقة أو على أونطولوجيا ثقافيّة ليست عمومًا سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم الاجتماع." [101]

38- الجهود المتبادلة للتماثل والاختلاف:

ويجدر بالكاتب بمناسبة حديث الأنثربولوجيا الثقافيّة أن يذكر الملمح المركزى للثقافة العولميّة من منظور يتماس مع الأنثربولوجيا بمبحثها الثقافى، ويتمثل ذلك فى اتجاه يتبناه الكاتب بحذر شديد وهو «سياسات الجهود المتبادلة للتماثل والاختلاف من أجل استيعاب كل طرف للآخر ومن ثم للإعلان عن نجاح اختطاف أفكار التّنوير المزدوجة بشأن العام المتصل، والخاص المرن.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التّفسير المثير للذكريات يرتبط بأطروحه أبادوراى بشأن (نظريّة التّفاعلات الثقافيّة العولميّة) والذى يراه أكثر تحديدًا من زاوية سلسلة منفصلة من الصور (الرقميّة، والتّقنيّة، والحاليّة، والإعلاميّة، والفكريّة) يضم بوضوح إنكارًا لفكرة التّأسيس العولميّة للعلاقة بين الخصوصيّة ذات الطابع العالمى والعالميّة ذات الطابع الخاص» [102].

ولا ينسى الكاتب تطبيق ذلك على دراسات الأداء التى هى فى حد ذاتها دراسة للمسرح وللعالم فى ذات الوقت كل على حدة وهى عن الأداء وفكرة المجتمع المسرحى.

100 (انظر) يوجينوباربا: أنثربولوجيا المسرح (مقال) : المرشد فى السياسة والأداء، مرجع سابق ص (105، 110).

101- جيلبير دوران: الأنثربولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة: د. مصباح عبد الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، ط1، بيروت، ص (83).

102 أنطونى كينج: مرجع سابقن ص (20، 21).

حيث يرحب كارلسون بأسلوب الأداء فى فترة « ما بعد الحداثة. هذا الأسلوب الذى يزعزع الأفكار التّقليديّة حول الشخصيّة وحول التّمثيل. والمشكلة التى يواجهها كارلسون هى محاولة إقامة فن جديد من داخل الأداء أو أسلوب لا تلوثه طرق الأداء فى الحياة اليوميّة. أو الأعراف السائدة فى نظم التّمثيل. ويقوم كارلسون بتوسعة فكرة ويليامز عن مسرحة المجتمع. ويرى أن الأداء أساس لبناء العلاقات الاجتماعيّة. والأدوار بين الجنسين. والمحافظة على تلك العلاقات والأدوار لدرجة يصبح من الصعب معها إدخال التّطوير على نظريّة الأداء[103] ».

ولكن ما الفرق فى الأداء بين الواقع والفن؟ سؤال ساذج فى هيئته الأوليّة ولكنه أصبح ضروريًّا فى ظل اتساع دائرة الأداء ودراساته خاصة مع فكرة رايموند ويليامز للمجتمع المسرحى. « القصة القديمة المعروفة: ما الفن؟ ... وما الحياة؟ ... وما هو الفن الحي؟ وما الذى يأتى أولًا. الدجاجة أم بيضة الدجاجة؟ وإن كانت زراعة النباتات بالمشتل أو اعتراض الغرباء بصورة عشوائيّة فى الشوارع أو تصوير الإنسان طيلة الوقت ساعة بعد ساعة يعتبر من فنون الأداء. فأين يوضع الخط الوهمى فى سلسلة من السلاسل التى تكشف عن السراب ومعظمنا يدرك التّفرقة بين الاثنين. ومع ذلك. فعندما نقترب. تتبدد الصور. لم تعاود الظهور على البعد فى الأفق. ويعتقد الكثيرون أن الأمر يرجع إلى غيبة أو حضور القصد من جانب الفنان. فلو كان الفنان ينقد الفعل إذن. وعلاوة على القصد المتعمد. يضاف وجود (الوعى بحدوث الأداء). أو وعى الفنان حتى درجة معينة بالتّأثير الذى يخلقه باعتباره من المؤدين. وهذا عنصر هام بالفعل عند التّفرقة بين فن الأداء وما عداه. وعندما أشير إلى ذلك فإننى آمل أن أكون قد استطعت أن أستخرج الأفضل من طيات هذا العمل الصعب. أى وضع تعريف لفن الأداء يتسع بما فيه الكفاية حتى يسمح بالسيولة فى هذا الشكل الفنى»[104]

أما إذا ما حاول الكاتب أن يدرس موقع الأداء فى الدراسة الأنثربولوجيّة بل وفى مسألة التّفاعل الثقافى فإن العلاقة قويّة وقائمة بين تلك المحاور الثلاثة « وبالرغم من ذلك فإن التّبادل الثقافى فى الأداء أمر معقد لا يقتصر على السفر إلى الأماكن الغريبّة أو

103- ستيفن ريجان: (مقال)، تراث رايموند ويليامز: المرشد فى السياسة والأداء، مرجع سابق، ص (125).

104 ليزلى هيل: (مقال) حق التّصويت واختراع فن الأداء: مرجع سابق، ص (338).

العودة منها، ويطلق باتريس بافيز على هذا التّبادل الثقافى عبارة (البحث عن هويّة مهنيّة جديدة) لكن القلق ينتابه مع ذلك فهل هذا هو (الطريق المسدود) فى النهاية أم مجرد جيب من جيوب المقاومة؟، ومع انهيار الحدود بين الأمم، وسقوط الحواجز بين التّقسيمات الإثنيّة والطبقيّة يظهر الإجماع على أن وجود الفن والمشاركة فيه، أمر ينبغى أن يتصف بالتّنوع والديمقراطيّة وتوضع الأطروحات حول التّبادل فى الأداء من خلال الدراسات الثقافيّة، ويواجه الأداء ما يطلق عليه علماء الأنثربولوجيا العينة أو البداية، فالثقافات، كما يذهب فيكتور تيرنر، تعبر عن نفسها فى طلاقة عن طريق الأداء، لكن المشكلة الأساسيّة التى تبقى فى قلب التّقابل الثقافى فى الأداء هى مشكلة المحافظة على الطلاقة الفنيّة، وتصبح القضيّة بإيجاز هى قضيّة (الطواعيّة فى المسرح) بحيث يصبح الوسيط عبر حدود الاختلافات التّاريخيّة والثقافيّة»[105].

كذلك فإن دراسة الأداء تتماس مع السيموطيقا التى لا غنى عنها فى دراسات الأداء وهى الصلة التى دفعت الكاتب للاستعانة بأدوات تطبيقيّة من المنهج السيمولوجى كما يتضح فيما بعد ممزوجة بالقطع بأدوات أخرى ومتحركة فى إطار من المفاهيم الأساسيّة التى ذكرها الكاتب، وهنا يجدر أن نذكر أن السيموطيقا التى لا غنى عنها فى أى طريقة معاصرة تهدف لتحليل الأداء والتّعبير المرن البناء الذى نقوم به للنص الدرامى، ولتاريخ المسرح، وللسياق فى الأداء، ولإمكانات الأداء الموجودة بالنص « [106].

أما فن الأداء فالكاتب يخشى من أن يستدرجه المفهوم إلى آفاق فضفاضة، وهنا يجدر بالكاتب أن يلجأ لتلخيص شبه مدرسى لكنه فعال يرى أنه: «لفنون الأداء مقدمتان مهمتان: تجارب الرواد فى أوائل القرن العشرين، الداديّة والسرياليّة، والتى تركز على العبث وتهاجم القيم الفنيّة التّقليديّة – والثانى نظريات أنطونين أرتو، وجيرسى جروتوفسكى، وأثناء العقود الثلاثة الماضية، كان يرمز مصطلح فن الأداء إلى عدة أشياء، فى عروضه الأولى ربط فن الأداء من جهة بالرسم والتّصوير، ومن جهة أخرى بالرقص،

وفى السبعينيات أكد أحد فروع فن الأداء على الجسم كشىء فنى، وعانى بعض الفنانين الم تعذيب النفس Self- Infected-pain، وخضع بعضهم لنظام يومى قاس مثل (تحضير

105- كريستوفر مرى: (مقال) المرشد فى السياسة والأداء، المرجع السابق، ص (204).

106 ستيفن ريجان: (مقال)، المرجع السابق، ص (122).

وجبة) أو قطع بيئيّة يكون فيها المكان أو المضمون مهمًّا: فابتدعت قطع مسرحيّة لأماكن خاصة مثل محطة مترو الأنفاق وحديقة المدينة أو جدار الواجهة المائيّة[107].

وكان فن الأداء في السبعينات شكلًا يعتمد أساسًا على" الفن المرئي يكون فيه النص في خدمة الصورة، وفي أوائل الثمانينيات تحول الفن الأدائي إلى حركة تعتمد على العمل، يكون فيها الفنان الممثل هو مصمم الرقصات، وصنع التّعاون المنظم والمشاهد المتأثرة بالتّليفزيون وأنماط التّسلية الشائعة الأخرى إيقاعًا للعصر الجديد، ومع ذلك فقد تغيرت دلالة مصطلح فن الأداء مرة أخرى في السنوات السابقة.

وهو الآن غالبًا ما يرتبط بالأفراد الفنانين الذين يقدمون مادة مشتقة من السيرة الذاتيّة على خشبة المسرح، هذا ويعطي فن الأداء مجالًا واسعًا في عروض مسرح اليوم، يمثل بعضها نضالًا سياسيًّا وأخرى سير ذاتيّة قويّة، وما زال آخرون يتسمون بالجنس الصريح والجرأة وأحد الأشكال التي اتخذها هو شكل الحكي، الذي أوضحه الممثل سبالدنج جراي الذي نسج حكايات عن حياته الخاصة مجملًا ومزيدًا إياها، فهو يجلس بصفة عامة إلى طاولة ويتشارك حواره الداخلي مع الجمهور" [108].

وهنا تجدر الإشارة إلى العامل الحاسم في التّفرقة بين المسرح والأداء، حيث يعود ذلك إلى"الصلة بين المضمون والشكل في كل منهما، ففي حالة المسرح، يبقى الشكل بمثابة البنيان الذي يظهر فيه عدد لا ينفد من المضامين أو المحتويات أو الأساليب، أما في فن الأداء فإن المضمون يسبق الشكل عامة، ويجرده بحيث يصبح المضمون والشكل مصدرًا لعدد لا يحصى من الإمكانات، وبينما نستطيع وصف معظم الأعمال المسرحيّة عن طريق الابتداء بكلمات محدودة (هذه مسرحيّة....) إلا أنه في فن الأداء لا نستطيع ذلك، بل توصف القطعة بأنها حادثة، أو أداء أو واقعة فهي قطعة رهينة بوقت ومكان معين، بناء، وفيديو وموقع ... إلخ، وهذا يعني أنه بينما يتخذ المسرح بحكم التّعريف شكلًا معينًا– مهما كان ذلك الشكل مرنًا– إلا أن فن الأداء يتميز بالتّغير في الشكل، وببعض من التّجريب في الأشكال التي تتحدد بفعل الضغوط الحتميّة على الفنان حتى يقوم بعرض الأعمال اللاذعة والجديدة وغير المألوفة"[109].

107- (انظر): أدوين ويلسون: مرجع سابق، ص (447).

108- (انظر): المرجع السابق، ص (447 – 449).

109- ليزلي هيل: حق التّصويت واختراع فن الأداء (مقال): المرشد في السياسة والأداء، مرجع سابق ص (338، 337).

إن الأمر يبدو متشابكًا إلى حد بعيد. وهنا يجدر بالكاتب أن يذكر أن بحثه يتماس مع مجالات معرفيَّة متعددة. وربما يسعى الكاتب إلى دراسة منهجيَّة تستفيد من خروجها من طراز الدراسات المسرحيَّة التَّقليديَّة. بل" إلى الحقل المعرفى الجديد المسمى (الدراسات البينيَّة) Interdiscipklnary، ولذلك فهو يستفيد فى عرضه لموضوعه واستكشافه لخباياه بأفكار عدة مستمدة من حقول معرفيَّة أخرى"[110].

39. السياسات الثقافيَّة :

إن الكاتب وهو يدرس موضوعه يضع فى اعتباره ضرورة الوعى الواضح المستظهر بكونهَ يضع مسألة السياسة الثقافيَّة للمشروع التَّجريبى المصرى المعاصر محل الدراسة. وهو أمر قد دخل الآن فى إطار الدراسات الثقافيَّة من حيث كونها نمطًا أكاديميًّا. واحتياجًا فكريًّا وثقافيًّا. « ارتبطت ارتباطًا واضحًا بتأسيس مركز الدراسات الثقافيَّة المعاصر فى 1964 فى جامعة برمنجهام فى إنجلترا تحت الإشراف البحثى لريتشارد هوجارت. أستاذ الأدب الإنجليزى ثم المدير التَّالى له ستيورات هول ما بين عامى 1968 : 1979م.

ووفقًا لهول. فإن الدراسات الثقافيَّة نبعت من الانتباه إلى التَّغيرات الثقافيَّة الرئيسيَّة التى حدثت فى المجتمع وعلى سبيل المثال فثقافة الطبقة العاملة لم يلتفت إليها فى مجالات الدرس التَّقليديَّة. كما أن نشوء الدراسات الثقافيَّة فى الستينيات كان جزءًا من الأزمة التى أدت إلى تفويض العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة. والتى تمثلت كذلك فى صبغ العمل الأكاديمى بالصبغة السياسيَّة. وبما أن الدراسات الثقافيَّة تعتبر فى الأساس ذات توجه نظرى. فتأخذ من الخطابات الماركسيَّة والسيموطيقيَّة. والنسويَّة. وغيرها... وتطرح الأسئلة الثقافيَّة والنظريَّة حول العلاقة بالسلطة» [111].

هنا ويرجع الكاتب إلى ملحوظة مهمة عن موقف النقاد وما بعد الحداثة ودراسة الأداء وهى ملحوظة مهمة عن موقف النقاد الغربيين من موضوع الدراسة. وربما كان ذلك الموقف مؤشرًا ملهمًا للباحث وهو يصيغ قناعاته الأساسيَّة.

110- د. شاكر عبد الحميد: (مقدمة): الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التَّمثيلى، مرجع سابق، ص (9، 10)

111 أنطونى كينج: مرجع سابق، ص (20، 21)

40 – طبيعة الكتابة النقديَّة عن ما بعد الحداثة :

«فالأهميَّة الجديدة للأداء المسرحى أحد الملامح الرئيسيَّة فى (حالة ما بعد الحداثة)... ومن هنا فإن ما بعد الحداثة تشير إلى زعزعة قويَّة للمناخ الثقافى فى العالم: نهاية لكل التَّأكيدات البشريَّة فى الماضى الحديث، وهناك إحساس رائع بالتَّحرر فى هذا الشأن – فالفرد قد أصبح أخيرًا حرًّا فى بناء نفسه كما يرغب ولكنه أيضًا قلق فيما يتعلق بـ: على ماذا تبنى أحكامنا؟ وكنتيجة لذلك، فإنه فى الكتابة عن ما بعد الحداثة يميل النقاد لأن يصبحوا متباعدين ومكونين بذلك معسكرات نقديَّة متصارعة، ولم ينج مؤرخو ومحللو المسرح والأداء المسرحى من هذه الدراسة التَّحليليَّة بالطبع، وبشكل خاص فى بريطانيا وأماكن أخرى أيضًا احتضن المفكرون المسرحيون (ما بعد الحداثة) كنجاح كبير نحو أنواع جديدة من المعرفة أو أنهم قد رفضوها بسبب تناقضها: نتاج انتقال الموضة، وخاصة إذا كنت تكتب عن الأداء المسرحى المعاصر فإما أن تكون مع ما بعد الحداثة أو لا تكون » [112].

أن تكون معها فهذا بالنسبة للباحث يعنى أن تعترف بتأثيرها فى العالم الثالث وبالطبع فى مصر إن الاعتراف بتأثيرها وبوجودها هو الخطوة الأولى نحو مناقشتها والواقع أن تيارها المتصل بالعولمة هو تيار أمر واقع أصاب مصر، ووصل إليها ولغاتها هى لغات عالميَّة الطابع سريعة الانتشار وإنكار ذلك هو إنكار للأمر الواقع وقوة الإنكار قوة تتنافى تمامًا مع فكرة البحث العلمى.

وفى تتمة ذكر الكاتب لتأسيسه النظرى السابق لا يسعه سوى أن يحدد أدواته التَّقنيَّة التى سيستخدمها فى مبحثه التَّطبيقى معرفًا إطارها النظرى، وهى فى الحقيقة أدوات انتقائيَّة مجمعة مع بعضها البعض، وفق بينها الكاتب نظريًّا وتطبيقيًّا فى دراسته السابقة للماجستير فى مبحث جماليات التَّلقى، والشق الآخر منها جديد تمامًا عليه فى التَّطبيق هذه المرة، لكنه يعبر بشكل أساسى عن إطاره المعرفى للبحث، أما الأدوات المألوفة لديه والجديدة فى ذات الوقت بالنسبة لتقاليد الكتابة النقديَّة فهى أدوات بيرس وآن أوبرسفيلد وتطويراتها لنموذج جريماس، مع نموذج ياووس فى التَّلقى وهى الأدوات السيمولوجيَّة، وتلك الأدوات متداولة عبر التَّرجمة والنشر واستخدامها من قبل الكاتب

112 بازكيرشو: مرجع سابق، ص (14، 15)

فـى تقديم نماذج تطبيقيَّة علـى نصوص المسرح الطليعـى فـى الفترة من 1962: 1970[113].

ويضيف إليها الكاتب هذه المرة أداة أساسيَّة يمكن أن تسهم فى تفعيل عمل الأدوات السابقة، وهى أداة أنثربولوجيَّة معروفة باسم نموذج كريستين هاستروب لتصبح أدوات الكاتب كما سبق أن أوضح انتقائيَّة ومنتمية للدراسات البينصيَّة، كما سبق وأن حدد الكاتب موقع دراسته سلفًا، وبالطبع فإن أدوات الكاتب جمعت بينها بالضرورة أسس مرجعيَّة متشابهة متشابكة ومتعاونة ليؤكد الكاتب أنه يستهدف أيضًا تطوير دراسته فـى التَّلقى فـى مجراها العلمى الطبيعـى نحو دراسات الأنثربولوجى المسرحى ذلك أن:

« المفهوم الحديث للأنثربولوجيا المسرحيَّة يميزها عن الأنثربولوجيا الثقافيَّة التَّقليديَّة من حيث بحثها عن تأكيد التَّماثل رغم الاختلاف، حيث البحث عن الأرضيَّة المشتركة بين الثقافات فى البحث عن أصل العلامات ذات المعانى المشتركة».

ولذلك أصبحت السيمولوجيا فى تطورها تتجه نحو الأنثربولوجيا فمن الصعب التَّعرف على هويَّة ثقافيَّة دون الاستناد إلى افتراض تبادل ثقافى خاصة فى الانتقال من ثقافة المنبع للثقافة المستهدفة حيث تنتقل ظاهرة ثقافيَّة من مكانها الأصلى وتفد إلى مكان غريب عنها.

عندئذ نرى أننا أمام النموذج المقترح من كريستين هاستروب Kirsten Hastrup الذى تعرض فيه أربعة نماذج محتملة فى التَّبادل الثقافى وهى:

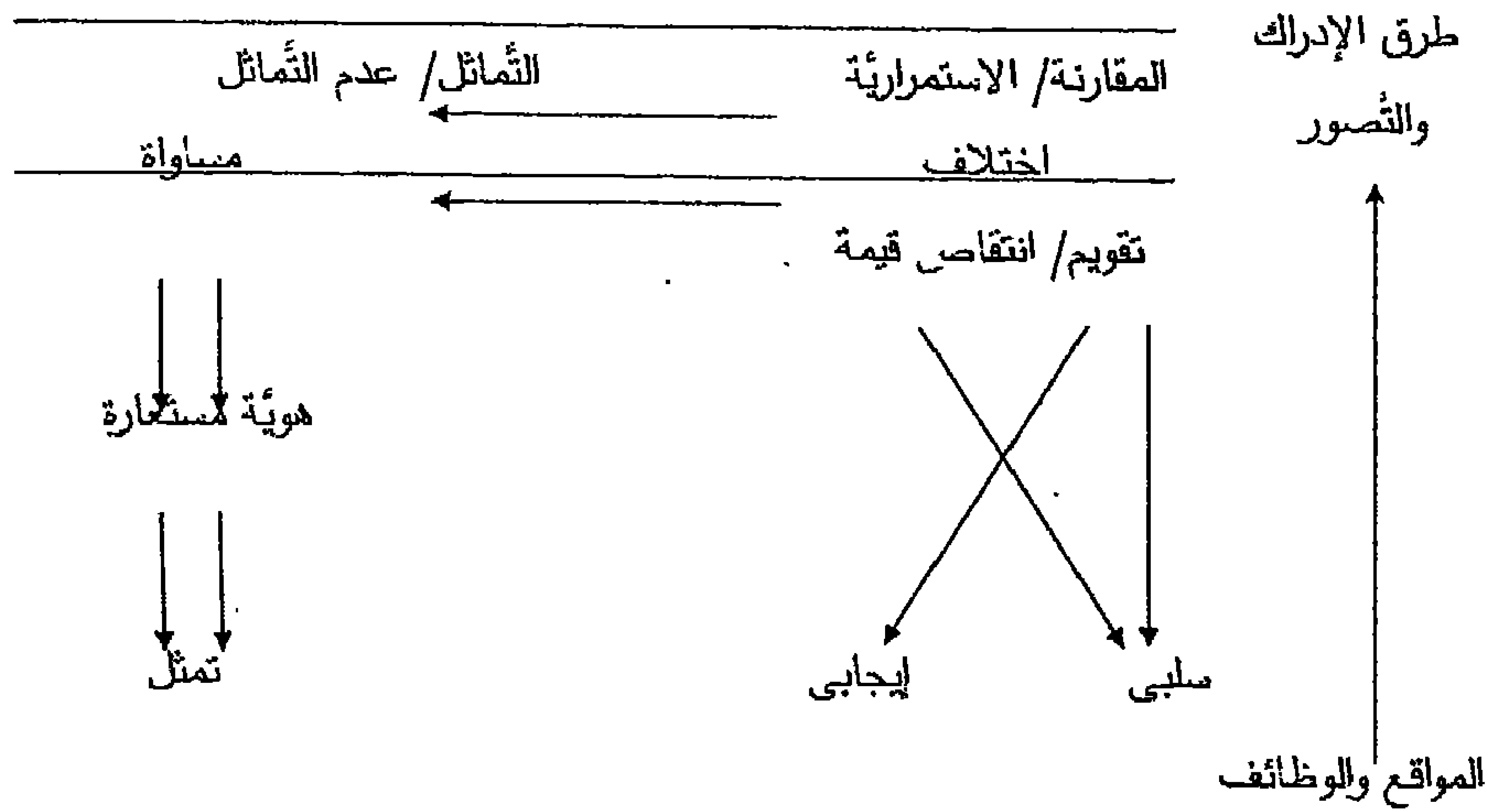
م	إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة – التَّقمص	العلاقة	الصورة
1	التَّضاد	الاتصال	الجزر الثقافيَّة
2	المنافسة	الاتصال	التَّعدد الثقافي
3	تقاطع/ ملتقى طرق	مزيج	التَّداخل الثقافي
4	ذوبان	امتصاص	التَّعدديَّة الثقافيَّة والتَّداخل
نموذج كريستين هاستروب(2) .			

وهناك تصور ثان لفرانيز آفيرجان Franais Affergan قدمه فى نموذجين يمكن استخدامهما فى التَّطبيق وهما على النحو التَّالي[114]:

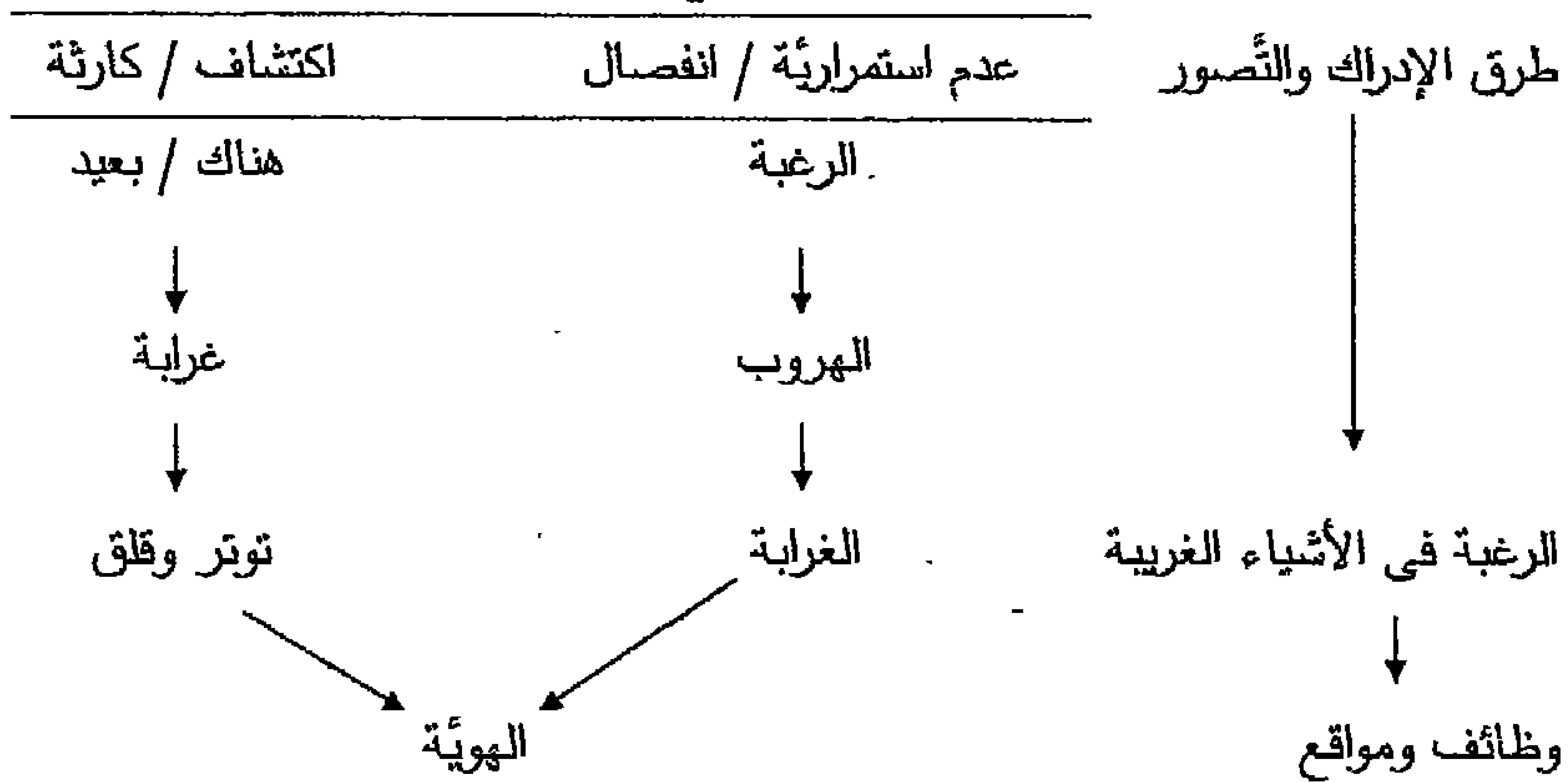
113- انظر دراسة سابقة للباحث بعنوان: مفهوم جماليات التَّلقى عند كتاب المسرح غير الواقعى فى مصر فى الفترة من 1962 – 1970، رسالة ماجستير، مكتبة المعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1977.

114 Franais Affergan: Exotisme et Alterite، P.V.F avril، 1987، pares، p. ترجمة: د. منى صفوت.

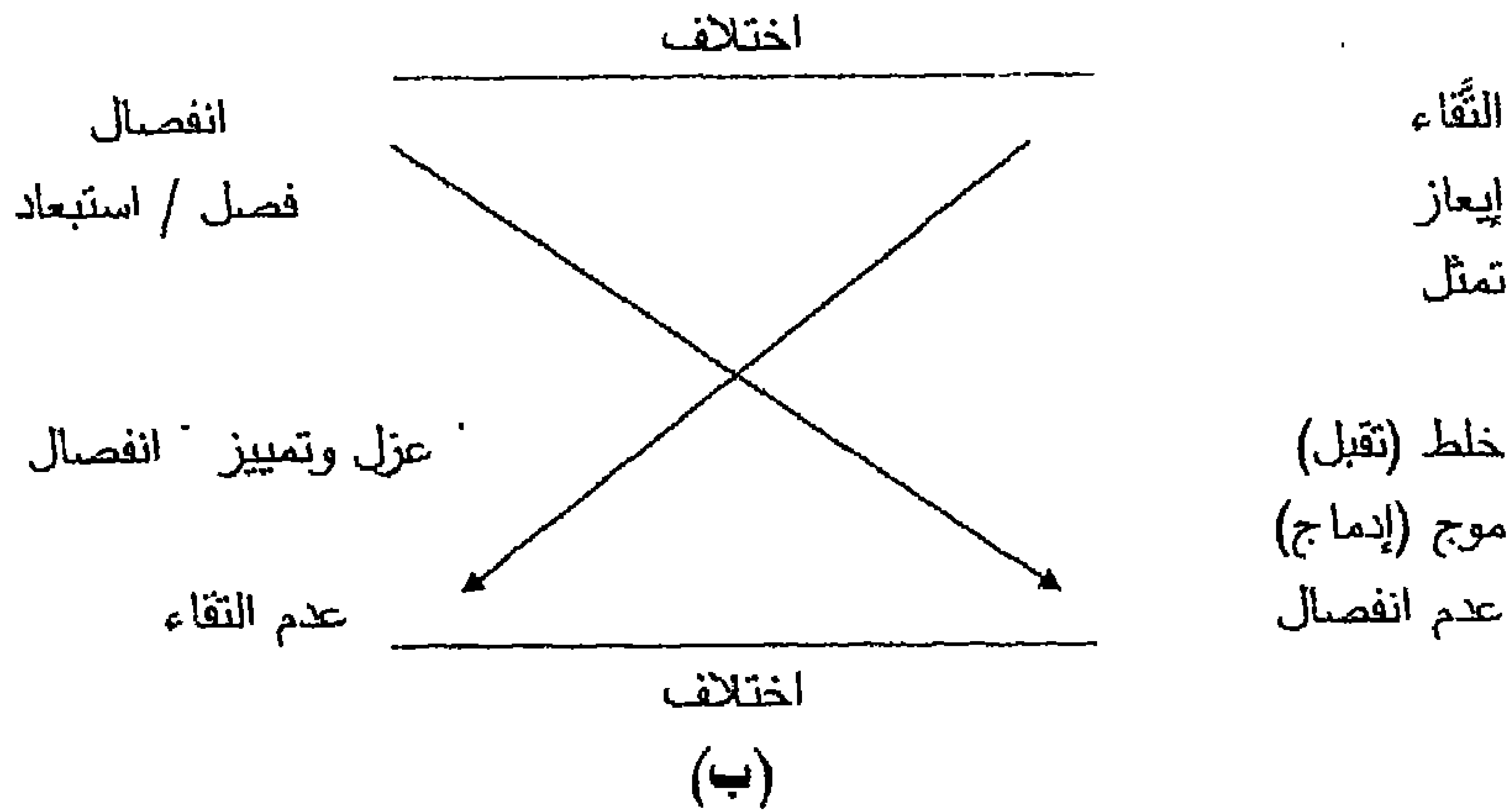
النموذج الأول



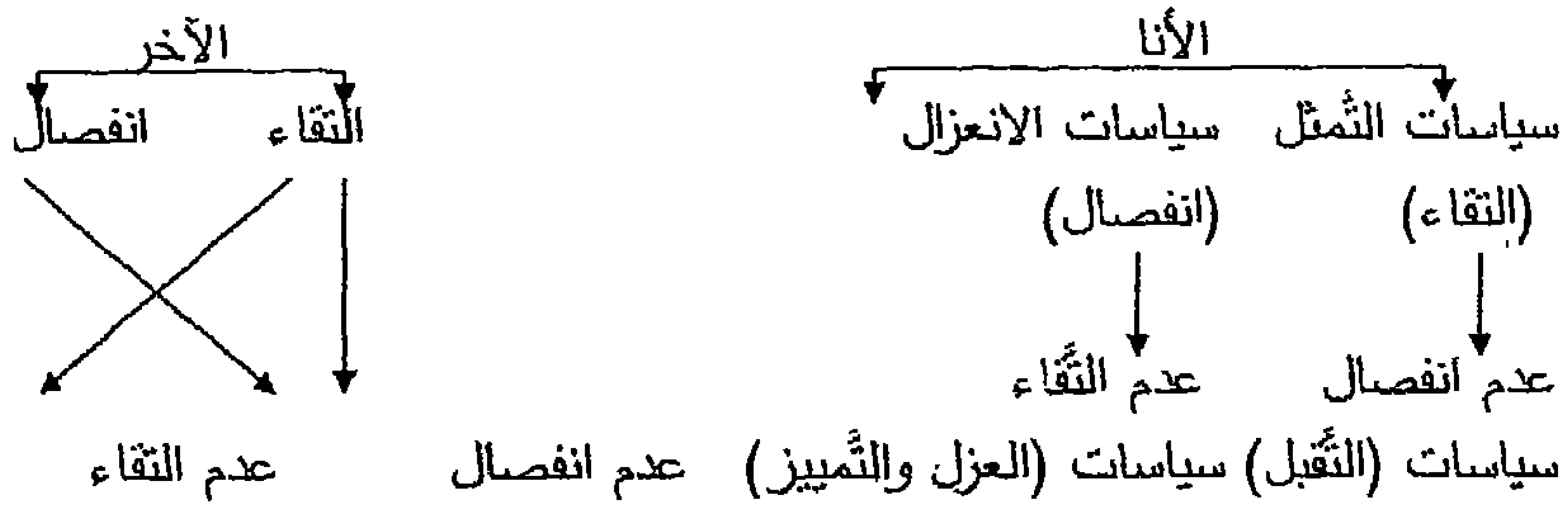
النموذج الثاني



ومنطقة العمل الأساسيَّة للنموذجين هى المماثل والمختلف. ثم يمكن العثور على نموذج آخر يساعد فى اكتمال عمليَّة التَّحليل من خلال أكثر من منظور، وهو نموذج مشتق من عمل جريماس وكورتيه:



(ب)



التساؤل المطروح فى النماذج السابقة هو بالتحديد:

كيف يتم التبادل بين القطبين (الثقافة الوافدة) (غربيّة فى معظم الأحوال) وثقافة المنبع المصريّة؟

كيف يتم التّكيف بينهما؟

كيف يتم توظيف تقنيات غربيّة بحيث تخدم الاحتياجات والقضايا المحليّة والمطروحة؟

فى حالة التّعبير الجسدى: كيفيّة توظيف مفهوم الطاقة للعمل على تقنيّة تعبيريّة جسديّة غربيّة لتجسيد قضيّة محليّة ومعالجتها من خلال الطاقة المتولّدة عن إيقاع الراقص أو المؤدى.

إن المسألة بصيغة أبسط: (هو) مثلى أو (هو) ليس مثلى وهى الخطورة الأولى

للمقارنة.

والمقارنة قد تؤدى للتعرف على:

الغيريّة – الاختلاف – الصدمة – المقاومة أمام الألون والأشكال والأنماط المختلفة.

والتّعرف على الاختلاف والوعى به وإدراكه يؤدى بالضرورة للمقارنة، وهى هنا مقارنة تهدف للتعرف على أوجه الاختلاف بما يقود سواء إلى (الاندماج مع) أو إلى (اللفظ والرفض) كنتاج لتأكيد عدم التّماثل. [115]»

" وأحيانًا ما تؤدى المقارنة إلى تأكيد الاختلاف ولكن مع الانبهاريّة والتّوصل فى نهاية الأمر إلى تقبله.

أما الاختلاف الإيجابى فيؤدى إلى:

التّوافق مع/ التّقبل/ التّعايش مع/ الاندماج/ التّكامل والاختلاف السلبى يؤدى إلى:

الصدمة/ النفور/ عدم التّقبل/ التّصادم مع/ رفض التّعايش أو الاندماج مع.

وبعد الحديث عن تلك التّقابلات المتعددة يجب أن يضع المرء فى اعتباره عدم الاعتداد بمفهوم (النقاء) عند دراسة عرض ما، وتوقع اعتماده على ثقافة أحاديّة (ثقافة المنبع) أو ثقافة لها من القوة ما يجعلها قادرة على امتصاص ما عداها، بل أن تكون هناك (مرونة) تتيح تقبل الدمج بين الثقافات بشرط ألا يؤدى إلى تغليب الهويّة الأصليّة»[116].

إن التّناول الأنثربولوجى يفرض وجوده حين نلزم بتحليل عرض مسرحى يروج لقيم ثقافيّة نراها مختلفة عن تلك التى اعتدناها وهى تناول مجدى أيضًا فى حالة الرغبة فى التّعرف على تقاليدنا ذاتها، (فى حالة الموافقة على مبدأ التّماثل من وراء الاختلاف الظاهري).

" وهنا تظهر لنا مفاهيم متعددة عند المقارنة:

- قضيّة الاختلاف - المسافات

- قضيّة التّنوع - الفضول

115- د. منى صفوت: المحاضرات، (والمناقشات) (حلقة البحث المصاحبة للدكتوراه)، 2001، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، مخطوط بخط اليد.

116 د. منى صفوت: المرجع السابق.

ويجدر التَّنبيه بأن مفهوم التَّنوع يتضمن مفهوم الاختلاف وليس العكس.

كما أن المسافة ليست فقط مكانيَّة أو زمانيَّة، ولكنها تتعلق أساسًا بالمسافة بين الأشكال الطبيعيَّة المعتادة (المألوفة) وما عداها"[117].

وحتى في حالة الاعتقاد بالأساس المحوري في الأنثربولوجيا وهو الذي يؤكد وجود التَّماثل من وراء الاختلاف والتَّعدد، فهذا لا يلغي وجود (غيريَّة) تفرض البحث عن مدى ضيق أو اتساع الحيز الذي سوف تسمح به، أو نتيجة لوجود (الآخر/ المختلف) في حياتنا وما سوف يتبع الصدمة الأولى الناجمة عن التَّعرف على غرابة الآخر من محاولات التَّقرب أو النفور منه كنتاج لإحترام أو عدم احترام كونه مختلفًا، ويقود ذلك لمحاولة (تقييمه) قياسًا على مدى قدرتنا على الإحساس بتميزه، وتفرده، أو على العكس من ذلك.

41- انقطاع المشروع التَّجريبي الستيني، وحالة المسرح المصري في السبعينيات والثمانينيات:

لا شك أن ستينيات المسرح المصري قد حوت محاولات تجريبيَّة في العديد من النصوص والتَّجارب الإخراجيَّة والدعوات النقديَّة (مثل السامر)، وهي التي دارت حول مفهوم الهويَّة وما هو ثابت دور مسرح الجيب الذي أنشئ في فبراير 1962، والذي جاء في تخطيطه على يد سعد أردش استعراض تاريخي للفكر المسرحي العالمي، وكان أوضح تجاربه في البداية تجارب مسرح العبث، بعد أن تم افتتاحه بنص لتشيكوف والكاتب قد غطى تلك الفترة واتجاهاتها الحديثة في الكتابة في دراسته للماجستير، والتي خلص الكاتب فيها لنتائج عدة تؤسس للعلاقة بين التَّجريب والعالم، والتَّجريب والهويَّة وعلاقته بعمليَّة التَّلقي مع أنواع متعددة من الجمهور وهي الملاحظات التي سيذكر الكاتب منها ما يهم لفهم العلاقة بين الجمهور المتلقي والتَّجريب في حدود موضوعه المعاصر، فلا شيء يأتي من فراغ؛ ولذلك فإنه يجدر على سبيل التَّذكرة ذكر:

« أولا: حدث منذ أوائل القرن العشرين السعي نحو امتلاك المسرح المستورد، ولم نكن نملك الأصول الثابتة ولا التَّجربة الأصليَّة الخارجة من قلب المجتمع صاحب المسرح

---

117 المرجع السابق.

المستورد، ولم نستطع امتلاك من هذه الأصول إلا تقاليد المسرح الفرنسي بالمفهوم التّقليدي، والتي اعتمد عليها يعقوب صنوع. ثم المسرحيات المرتجلة من ناحية أخرى التي امتلكها المحبظون.

ثانيًا : منذ عشرينيات هذا القرن تشكل اتجاهان للمسرح المصري الأول هو المسرح الفني والثاني هو مسرح التّسلية، واستطاع النموذج الفني أن ينقل للمسرح المصري العديد من الآليات والممارسات المتعلقة بالمشاهدة المسرحيّة بعيدًا عن مسارح روض الفرج وشبيهاتها.

ثالثًا : ظلت محاولات الخروج على المسرح الفني/ الواقعي هي السمة الأساسيّة للفترة موضوع البحث على مختلف تجسداتها وتحولاتها في النصوص الدراميّة والدعوات النظريّة[118]، وقد جاءت إرهاصات هذا الخروج والتّمرد مع بداية خمسينيات هذا القرن الدراميّة «.

وجاء المشروع التّجريبي الستيني وقد أصبح المسرح المصري بصيغته الواقعيّة / التّقليديّة الوافدة هو التّوجه العام نحو صنع جماليات التّلقي آنذاك في محاولة لأن يصبح الشكل المستورد مقبولًا لدى الجمهور سالف الذكر، الذي استمتع لحد كبير بدوره الجديد في التّلقي المتناسب مع مكانته الاجتماعيّة بعيدًا عن صخب المسارح الشعبيّة الخاصة، وهكذا انقسم المسرح المصري مسرحين، وهذا هو حاله حتى الآن: الأول رسمي غربي في تقاليد مشاهدته معترف به في كتاب نصوص النقد، والثاني ضاحك صاخب يعاود الظهور القوي والاختفاء، ويزدهر كلما سمحت له الفرصة بذلك، دون رعاية إلا من شباك التّذاكر.

وفي ظل هذا المناخ حدثت عمليّة التّجديد الستيني ذات الصبغة التّجريبيّة، وهنا في غمار الأحداث لم يفرق المجددون بين عمليّة نقل الثقافة وامتلاكها.

وبغض النظر عن التّبني الرسمي لمشروعات الخروج التّجريبيّة في الستينيات والتّسعينيات بعد ذلك، فإن جوهر المفارقة بتعبير أكثر صراحة متأسسة على أن المبدع مستلب أو متوحد بالأقوى صاحب النموذج المبهر وذلك بضميره الفني وبإخلاصه المهني

---

118 الباحث: المرجع السابق، ص (186، 187).

لتطور فن المسرح، ولكنه مشتبك بالضرورة مع المجتمع ومشكلاته القوميّة وعثراته من حين لآخر وجمهور غير مدرب.

ثم حدث ومع نهاية فترة الستينيات انقطاع فى المحاولات التَّجريبيّة ذات الصيغة الرسميّة وذات التَّأثير الواضح، ولعقد من الزمان هو عقد السبعينيات ازدهر المسرح التِّجارى المصرى القائم على الرقص (العرى) والغناء والتَّمثيل الكاريكاتيرى فى رعاية تجار المسرح وشرائح جديدة من المجتمع فرضت ذوقًا جديدًا فى ظل قدرتها على دعم شباك التَّذاكر.

وظلت تلك الفترة وحتى منتصف الثمانينيات تقريبًا شاهدة على تراجع المسرح الفنى فى مصر بشكل واضح، وطال التَّراجع والحديث النقدى عن الأزمة التى تجاوزت كل الحدود من منظور النقاد آنذاك، مما رسخ لاعتقاد خاطئ وشائع وهو أن المشروع التَّجريبى لم يكن مطروحًا فى مصر قبل 1988، بسبب تلك الفترة الصعبة فى تاريخ المسرح المصرى منذ السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات تقريبًا .

هذا ومنذ نكسة 1967 بل وحتى الآن والمسرح المصرى التِّجارى قد جعل الجنس والعرى عنصرًا رئيسيًّا من عناصر النص المسرحي، ومن أساسيات البناء الفنى للعرض، ولذلك فلا تكاد تخلو مسرحيّة منذ نهاية الستينيات حتى الآن فى المسرح التِّجارى من عنصر الإثارة الجنسيّة، سواء من خلال مشاهد الرقص الشرقى المثير بجانب التَّنكيت المكشوف بل، ولقد وصل الأمر أن بعض المخرجين الأكاديميين الذى شاركوا فى دعم المسرح التِّجارى قد وظفوا كل خبراتهم لتقديم نفس العناصر الجنسيّة والضاحكة والتى سيطر عليها (الفارس) بمفهومه الخشن وبكل تدشينه للغلظة والضحكات الزاعقة.

وكان تراجع الأصوات المسرحيّة الأخرى وخفوتها هو السبب الرئيسى فى ظهور ووضوح ملامح التيار التِّجارى خلال تلك الفترة.

إلا أن هناك تجارب مسرحيّة ابتكاريّة ومسئولة كانت تظهر من حين لآخر، ويذكر منها الكاتب مع الناقد محمد التَّهامى ما يمكن إجماله فيما يلى:

42. إرهاصات التَّجريب فى المسرح المصرى فى السبعينيات ومنتصف الثمانينيات:

« نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب هناء عبد الفتاح وفهمى الخولى وأحمد إسماعيل فى مسرح الطبيعة الريفيَّة وتقديم عروض مسرحيَّة من خلال توظيف التيمات الشعبيَّة المرتبطة بحياة الفلاحين. وتقديم هذه الموضوعات بين أحضان الطبيعة الريفيَّة ووسط جماهير الفلاحين. هذا بالإضافة إلى تجارب مسرح الغرفة التَّابع للمسرح المتجول الذى ضم نخبة من فنانى ونقاد أكاديميَّة الفنون. هذا بالإضافة لعروض جمعيَّة هواة المسرح خلال فترة الثمانينات. (1983 – 1987). ومن أهم عروض مسرح الغرفة التَّابع للمسرح المتجول. وكان مديره والمخطط لأعماله الفنان عبد الغفار عودة عروض وتجارب المخرج أبو بكر خالد والناقد المسرحى أيضًا والذى قدم رؤى مسرحيَّة غير مسبوقة وغير مألوفة فى المسرح المصرى منها:

عرض محاكمة السيد ميم. وعرض احذروا للكاتب محفوظ عبد الرحمن. وغيرهما من العروض لمخرجين آخرين »[119]. كما ظهرت محاولات تشكل إرهاصات حقيقة للمسرح التَّجريبى ما قبل المشروع المعاصر مثل عروض مسرح القهوة التى قدمها الكاتب الراحل ناجى جورج والفنان عبد الرحمن أبو زهرة. ثم تجارب مسرح أسترا بالقاهرة من إعداد وإخراج د. عبد الرحمن عرنوس. وأيضًا فى ذلك التَّوقيت تجارب سمير العصفورى وعبد الرحمن الشافعى فى التُّراث المسرحى. ولا ينسى الكاتب ضمن تجارب مسرح الغرفة تجربة المحبظين الباكرة لمحسن مصيلحى وعصام السيد. وغيرها من تجارب الثقافة الجماهيريَّة والتى يذكر منها الكاتب تجارب مراد منير فى قصر ثقافة الريحانى. وعباس أحمد ورشدى إبراهيم ببورسعيد. وعامر على عامر بالبدرشين. والسيد حافظ بالإسكندريَّة. وفوزى فوزى بأسوان. وغيرهم بالجامعة المصريَّة مثل أحمد عبد العزيز وجمال قاسم. محسن حلمى. وهانى مطاوع « ومن قبل ذلك تجربتى جماعة الدراما بالمركز الثقافى الروسى بالقاهرة (1969/ 1974) والإسكندريَّة الأولى ضمت سمير

119- (انظر): محمد فتحى التَّهامى: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 7 سبتمبر 2002، ص (10).

عبد الباقى، رأفت الدويرى، محمد سمير حسني عدلى فخرى، سامى صلاح، عهدى صادق والثانية بتخطيط وإدارة حسين عبد ربه والتى شارك فيها العديد من الفنانين السكندريين « [120].

وبالعودة للثمانينيات تأتى أوائلها بصالح سعد ومحمد الفيل ومسرح السرداق بالفيوم وأسماء أخرى منسيَّة وجادة مثل عبد الغنى داود، وأمير سلامة، وشكلت فى هامش الهواة وفى العمل بالأطراف (الأقاليم) خط دفاع أخير عن الهم المسرحى الجاد والكاتب يمكن له أن يلحظ أن تلك التَّجارب صدرت عن مقاومة لمجموعة أدركت مدارس الفن الجميل، ورأت ضرورة العمل قدر الإمكان بعيدًا عن الصخب التُّجارى وتقاعس مؤسسة مسرح الدولة آنذاك إلا فيما ندر بالطبع، وعلى فترات زمنيَّة متباعدة إلا فيما ندر بالطبع، وعليه ورغم كل الظروف العامة التى قطعت بين المسرح المصرى وأسباب ازدهاره خلال تلك الحقبة السبعينيَّة، وحتى أواخر الثمانينيات، وقبل ظهور المشروع التَّجريبى المعاصر فإنه لا يمكن القول بأنه لا أحد قد مر من هنا آنذاك فقد حاول « محمد عنانى، وسمير سرحان وعبد العزيز حموده وفوزى فهمى فمن البديهى أنهم، وإن انتموا للسبعينيات، قد امتدوا بمحاولاتهم وبتأسيس كتاباتهم إلى العقد التَّالى لهم، ومن ثم يشكلون موجة عالية فى تيار الثمانينيات وتفاعلاته.

غير أنه لن يظل الدكاترة الأربعة، فقط هم محور هذه الدراسة، وإنما كانت هناك أسماء أخرى عرفت فى الفراغ المسرحى، وإن لم تبرز أسماؤهم فى ذاكرة المسرح مثل هؤلاء.

فكثير من الكتاب عرفوا فى هذا الوقت، وإن لم ينالوا الشهرة والمعرفة: كانت ثمة أسماء تنقلت من عقد الستينيات من أمثال مصطفى بهجت ومصطفى مشعل، وهناك عبد الله الطوخى الذى يمكن أن يحسب على جيل السبعينيات بحكم عروضه التى لاقت رواجًا فى هذا العقد « [121].

« وهناك السيد حافظ بمحاولاته التَّجريبيَّة، وهناك أسماء أخرى كان لها وجود فى هذا العقد وإن عرفت وتبلورت أكثر فى العقد التَّالى (فى الثمانينات) – من أمثال يسرى

120- سمير عبد الباقى: لقاء شخصى مع الباحث، القاهرة 2005.

121- (انظر) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى السبعينيات، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1987، ص (9-8).

الجندى/وأبو العلا السلامونى ونبيل بدران وسمير عبد الباقى – وغيرهم أمثال محمد سلماوى، ورأفت الدويرى وشوقى خميس وصفوت شعلان وعبد الغنى داود وصلاح عبد السيد وفتحيّة العسال وفاروق جويدة ومهدى بندق، ولكن من الملاحظ أنهم جميعًا على ارتباطهم بأجهزة ثقافيّة أو صحفيّة وعلى اهتمامًاتهم المتنوعة، وتفاوت تأثيرهم فإن الحالة العامة للتعثر المسرحى لم تتغير وهذا الجيل قد ظلم وتحمل تبعات عديدة لانهيار السياق المسرحى العام وناضل مع تجربته المسرحيّة مستعينًا على الحياة بأمور عدة، إنه الجيل الثالث من كتاب المسرح المصرى، غمط حقه فى وقت أعطى فيه كثيرًا للظاهرة المسرحيّة»[122].

ويتضح مما سبق أن السبعينيات والثمانينيات قد أظهرت فى مسرحها الجاد مجموعة من المؤلفين، لقد كان النص هو محور الإنجاز الأوضح من ظاهرة العرض المسرحى بشكله العام وقد حاول هؤلاء استلهام التُّراث الكلاسيكى اليونانى بمعالجات معاصرة، أو استلهام التُّراث العربى، ومحاولة تقديم الأشكال الشعبيّة المصريّة وأيضًا اللجوء للتاريخ بقصصه وحوادثه للإحالة على الواقع، وجميعهم واجهوا التَّحولات السياسيّة الحادة فى السبعينات، واهتزاز المجتمع مع الانفتاح، وهى القضيّة التى جعلتهم جميعًا فى اشتباك دائم معها خاصة بعد كامب ديفيد والمقاطعة العربيّة وانقلاب الموازين واهتزاز العديد من الثوابت .

لقد حاول هذا الجيل أن يحقق جهدًا فريدًا للتعبير عن قضايانا المعاصرة وفى محاولة، تأصيل المسرح الوطنى فى مصر، ومع ذلك فنحن هنا لا نزال نقف بين طرفى (الأصالة والمعاصرة)، ولا نزال نطور هويتنا العربيّة فى ضوء المعطيات العالميّة، ولم نهب للمضمون جهدًا أكثر من الشكل، كما لم نهب للشكل جهدًا أكثر من المضمون، وإنما نحاول أن نكون عربًا واعين: نعيش فى عصرنا وقضاياه[123]. والكاتب يلاحظ الاهتمام بفكرة التَّوازن، عرب أم مصريون أم ماذا؟ الكاتب لا يود مناقشة مسألة الهويّة الآن، لكن ما يريده من ذكر تلك الفترة هو التَّأكيد على أن النص المسرحى وبالتَّالى العرض الجاد، فى ظل سيطرة المسرح التِّجارى كان أمرًا نادرًا فما بالك بالشأن التَّجريبى المسرحى؟!

122- المرجع السابق، ص (3).

123 (انظر) المرجع السابق: ص (352).

ناهيك عن المسرح التّجاري. لم يحدث أن جرب أحدهم ذلك لحال المسرح فى السبعينيات والثمانينيات. وبالتّالى ومع 1988 وبداية عقد التّسعينيات واستمرار مشكلات المسرح المصرى كما هى. اللهم إلا من محاولات جيل جديد من الخرجين والنقاد وهم الأبرز فى التّسعينيات— وبالتّحديد هم من المؤلفين الجدد— لتحريك المشهد المسرحى هنا وهناك. وبالتّالى يمكن تخيل حجم الصدمة الثقافيّة التى أحدثها المشروع التّجريبى المعاصر.

43. القول الموجز:

هذا ولا يفوت الكاتب وهو يرصد كل ما حدث أن يذكر بأن مبحثه النظرى هذا هو بمثابة البحث عن موضع دقيق للمشروع التّجريبى المعاصر يربطه بتاريخ الحداثة وما بعدها من زاوية فكريّة ويربطه بإيقاع المدينة الغربيّة والمصريّة معًا ويحدد علاقته بفكرة العقل. وبالهجرة من المركز للأطراف. وللتبادل الثقافى بينهما. ولإدراك أن الغرب يؤمن بذاته بشكل مركزى برغم كل سعيه نحو الثقافات الأخرى. ولوعى المتأمل للمشروع التّجريبى المعاصر بأن فهمه هو جزء من فهم عقليّة السوق المعاصرة القائمة على التّوزيع والنسخ اللانهائى وأيضًا الصراعات القائمة بين رأس المال والسياسة على قيادة العالم. وكذلك إيقاع العولمة. ومناقشات دائرة حول مفاهيم سقوط حائط برلين 1989. والتى تزامن معها فى نفس العام إعلان فوكوياما نهاية التّاريخ .

والأفكار حول الصفوة والجماهير وطبيعة النخبة فى العالم التى تردد كثيرًا أن أفكارها خلاصة لأفكار شعبيّة حتى النخاع. والصراع بين تعدد الأدوار والمصلحة للصفوة فى عالم مفتوح. وأحاديث شائكة عن التّعدديّة والانسجام الثقافى. ونماذج مختلفة للمقدرة على تكيف ما هو عالمى فى إطار محلى.

والوعى بتكوين الصفوة أو الأنتلجينسيا المصريّة فى إطار مفاهيم الهويّة وفى علاقتها بخدمة الدولة الحديثة فى مصر». واختلافها عن نموذج الصفوة فى الغرب وفى بلدان أخرى. والإشارة إلى عدم حريتها المطلقة وعدم قدرتها اللامحدودة عن الانفصال عن الدولة. ونخبويتها المنفصلة وأدلجتها للهويّة لمصالحها الخاصة. ولعلاقة كل ذلك بالفارق بين الطليعة المسرحيّة التّاريخيّة ومفاهيم الطليعة التّجريبيّة المعاصرة

والمبنى المسرحى والمكان المسرحى وتفكيك المبنى والفضاء المسرحى مع التّفكيك ما بعد الحداثى للنظام القائم الحداثى، وحساسيّة الكمبيوتر والتّقنيّة بشكل عام، وعلاقة المشروع التّجريبى بسياسة الهويّة وسياسة الجسد والسياسة الثقافيّة والمسرح السياسى الذى لم يعد منفصلًا عن المسرح والأداء بشكل عام كما كان، فقد توزع فى مختلف أنواع الأداء، وعلاقة التّجريب بمفهوم الأداء، والإحساس الأنثربولوجى الدائم باستحالة التّماثل بين المنتجين والمستهلكين للثقافة، والتّركيز فى إنتاج الثقافة على الدولة مما يؤدى إلى التّدفق فى الاتجاه الذى تحدده، والحركات العالميّة المؤثرة مثل حركات البيئة والتّواصل الحضارى والمرأة وغيرها، كل تلك العناصر أثرت فى علاقة المسرح بالأداء، وبالاتجاهات التّجريبيّة.

ثم رصد لمختلف الإيقاعات المتنوعة للدراسة الثقافيّة الأنثربولوجيّة لفهم المشروع التّجريبى المعاصر، الذى كان ولا بُدّ من ذكر نبذة مختصرة عن المشروع السابق له فى الستينيات (مشروع الجيب 1962)، وما حدث فى المسرح المصرى فى السبعينيات والثمانينيات.

إنها محاولة لوضع المشروع فى خانته من الأحداث السابقة عليه فى العالم ومصر، فهو مشروع يبحث عن صلة ثقافيّة مشتركة مع العالم، وبالتّالى فرصده فى ذلك الإطار النظرى كان ضرورة لإضاءة فهم الكاتب له من مختلف الجهات .

إنه فى مصر مشروع نخبة، مشروع استثناء حكمت عليه القاعدة فى عصر خرجت فيه جموع غفيرة للاستهلاك الثقافى فى مصر والعالم، وتلك الظاهرة المبهجة والمخيفة معًا، هى ما أراد الكاتب أن يلفت النظر إليها، وليؤكد أن أى تناقضات ظاهرة فى مفاهيم رصدها هى التّعبير عن ما هو حادث بالفعل ولا ينفى بعضها البعض .

الفصل الثانى

النماذج التّطبيقيّة

للنصوص عينات البحث

1. مدخل:

إن المشروع التَّجريبى بما يحتويه من تحفيز للحركة المسرحيَّة فى مصر جاء للواقع المسرحى بعد فترة من الركود الطويل فى مسرح الدولة. اللهم إلا من بعض التَّجارب التى جاءت من حين لآخر وأشار إليها الكاتب فى استعراضه لفترة السبعينيات والثمانينيات فى المسرح المصرى والتى خلص الكاتب فيها إلى أنها رغم ما بها من محاولات للتجريب على الهامش وفى الأطراف بعيدًا عن العاصمة أو بالعاصمة. إلا أنها ذات إنتاج يغلب عليه طابع الهويَّة ومتقطع للغاية. ومع الانقطاع المفاجئ للمشروع التَّجريبى فى الستينيات – مشروع مسرح الجيب 1962 – والذى عرض له الكاتب أيضًا. ومع النتيجة التى خلص إليها وهى أن المسرح الفنى الجاد فى الثمانينيات ومن قبله فى السبعينيات ظلت أبرز عناصره وهى النص حريصة على التَّوازن بين الشكل والمحتوى وعلى العلاقة بين الشكل والمضمون تلك العلاقة المتبادلة والتى حرص النقد التَّقليدى على تدعيمها. وبرغم المحاولات النقديَّة التى استخدمت التَّطبيق للسيمولوجيا فى أواخر الثمانينيات مثل محاولة د.هدى وصفى مع ثلاثيَّة نجيب سرور ومحاولة د.نهاد صليحة مع فرافير يوسف إدريس وهما محاولتان شهيرتان لريادتهما آنذاك. يعرفهما معظم دارسى النقد المسرحى فى مصر. ظل المناخ العام للإبداع المسرحى وللنقد المسرحى فى حالة بحث عن التَّوازن بين الشكل والمضمون وفى ظل إهمال الدولة لمسرحها ولوقوعه فريسة للاستلاب والسرقة من الدراما التَّليفزيونيَّة المنتجة بالداخل وبالخارج فى أستوديوهات الخليج وتونس وروما ولهروب نجومه وفنانيه وفنييه وللبكاء الدائم من النقاد على الازدهار الستينى ولعجز الجميع أمام رأس المال المزدهر الانفتاحى فى المسرح التُّجارى. كانت مفاجأة أواخر الثمانينيات 1988 مذهلة. ولها وقع الصدمة ما بين التَّرحيب والشك والرفض الحاد. خاصة أن مسرح السبعينيات والثمانينيات كان قد حشد نفسه فى إطاره الجاد نحو الجماهير العريضة فى الأطراف/ الأقاليم ونحو الاحتماء بمفهوم الهويَّة والتَّمركز حول

القضيَّة الوطنيَّة، والاهتمام بالقضايا الكبرى وعلى رأسها الصراع العربى الإسرائيلى، وبالقطع التَّمحور حول مفهوم الهويَّة، ولأن الجماعة المسرحيَّة كانت قد فقدت الثقة تقريبًا فى إمكانيَّة اهتمام الدولة بالمسرح ولكل ما سبق، ما كان للمشروع التَّجريبى المعاصر إلا أن يقابل بالارتياب والشك والهجوم فى معظم الأحيان، ولكن أيضًا بالابتهاج والتَّرحيب عن فهم وإدراك للمشروع، وقد لقى المشروع التَّجريبى المعاصر صدى وهو لدى عدد من المبدعين الشبان، كان بعضهم قد بدأ خطواته الأولى مع المسرح قبل 1988 وبعضهم بدأها مع المشروع التَّجريبى، وقد استطاعت المؤسسة أن تجذب لمشروعها عدد من الخرجين الشبان، وها هى المؤسسة الثقافيَّة الرسميَّة وكما حدث فى الستينيات بالضبط تتبنى المشروع التَّجريبى المفاجئ والهام الذى جذب المبدعون وحرض النقاد فى إطاره النظرى، وما صحبه من متابعة ضروريَّة لمناهج النقد الحديثة، إن الدولة ممثلة فى المؤسسة الثقافيَّة هى التى أنتجت معظم النماذج التَّطبيقيَّة، اللهم إلا أعمال وليد عونى فى فرقة الرقص الحديث التَّابعة لدار الأوبرا المصريَّة فى ظروف إنتاجيَّة أكثر يسرًا وتجارب حسن الجريتلى التى اتخذها الكاتب ضمن عينات بحثه التَّطبيقيَّة والتى تم إنتاجها فى إطار فرقة الورشة المستقلة الحرة، والتى أسست فى مصر اتجاهًا جديدًا بريادتها مجال الإنتاج المسرحى المستقل فى حقبة الثمانينيات فى صبغة غير تجاريَّة، حقًا إن الكاتب يلحظ مشكلات إنتاجيَّة وصعوبات بيروقراطيَّة لكن العديد من عيناته البحثيَّة التى سيعرض لها تم إنتاجها بواسطة هيئة المسرح، التى بدت أثناء إنتاج تلك الأعمال مدفوعة من المؤسسة الثقافيَّة الأعلى، وبدت تلك الأعمال حقًا غريبة على أداء الهيئة الإنتاجى وطريقتها فى التَّفكير المسرحى.

ولكن ما حدث هو ما حدث، بإرادة المنتج البيروقراطى أم رغمًا عنه جاءت العروض المسرحيَّة التَّجريبيَّة وجاء المشروع المسرحى التَّجريبى المعاصر، وفتح أمام المبدعين المصريين رؤى جديدة عبر العروض الأجنبيَّة والعربيَّة التى قدمها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى والتى ساهمت فى تشكيل جديد للمشهد المسرحى فى مصر، اختار الكاتب أن يقدم بعض عينات منه على مستويات عدة منها التُّراثى المستلهم للأشكال الشعبيَّة المصريَّة، وأحيَّنًا العربيَّة، ومنها المجرد فى الرقص المسرحى الحديث، ومنها الممثل لتراث التَّمرد فى المسرح الأوروبى فى مزج لألفريد جارى مع المسرح الشعبى وخيال الظل،

ومنها القائم على مسرحة القصيدة الشعريَّة لاستلهام حساسيَّة شعريَّة فى صيغة جديدة لعناصر العرض المسرحى، إلا أن اختيارات الكاتب لعيناته التَّطبيقيَّة العشوائيَّة كان أيضًا لتحقيق معظمها رد فعل نقدى واسع خاصة التى استلهم منها إيقاع الحياة اليوميَّة، فى الشارع المصرى بهمومه وآماله.

إنها من وجهة نظر الكاتب عينات دالة على المشروع التَّجريبى المعاصر فى المسرح المصرى، وسوف يعرض الكاتب لعيناته عبر التَّحليل التَّفصيلى لكل عرض على حدة، وهو يستخدم فى تحليلها أدوات نقديَّة حديثة، يحاول الكاتب أن يطور وعيه بها من ناحية، وأن يؤكد حيويتها وقدرتها على التَّعامل مع تحليل عروض ذات توجهات تجريبيَّة جديدة، وهو سيطبق أيضًا نماذج أنثربولوجيَّة للمرة الأولى ويختبر مقدرتها على العمل، ولا يفوته ذكر ملاحظاته للتفاصيل التَّقنيَّة الخاصة واللافتة للنظر، وقد أرجع الكاتب فى فصله الأول كل أدواته الانتقائيَّة النقديَّة لمصادرها الأصليَّة.

وعقب الانتهاء من تحليل النماذج التَّطبيقيَّة -عينات البحث- عبر الأدوات السيمولوجيَّة التى ذكرها الكاتب سوف يستخدم نماذجه الأنثربولوجيَّة للإجابة على الأسئلة الآتية المتعلقة بمجمل أداء عينات البحث المختارة الفنى / الثقافى:

هل الأداء الثقافى لمسرح الفترة أداء صادم لدرجة عدم القدرة على استيعاب الصدمة الثقافيَّة والجماليَّة والدراميَّة الجديدة؟

هل حدثت تلك الصدمة بالفعل؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف؟ وفيم تتجلى؟

هل كانت عمليَّة الاستقبال - الاستقبال النقدي- مهيأة بمقتضياتها وأدواتها لاستقبال الصدمة الثقافيَّة التَّجريبيَّة على المستوى الدرامى والجمالى من ناحية، وعلى المستوى المعرفى من ناحية أخرى؟

هل تتحدد مشكلة استقبال الجماعات المسرحيَّة والنقديَّة والثقافيَّة فى مصر للمشروع التَّجريبى فى استلهامها مفهوم التَّعدديَّة الثقافيَّة بمفهوم النظرة الثنائيَّة لفكرة الموروث والمستورد، والتى تظهر فى تراتب تاريخى طويل فى مصر؟

هذا ما يحاول الكاتب الإجابة عنه فيما يلى:

(2)

1988

دَقَّة زار

إن دخول الكوَديَّة (أم مدبولي) وفرقتها للمسرح النظامى القائم على البناء التَّقليدى كما يوضح مدير العرض لهو يمثل فى نموذج المحرك الفاعل: المرسل فى المحور الأول من النموذج وهو محور السلطة والمعرفة.

والمرسل هنا يمثل قيمة مزدوجة الأولى فنيَّة ذات طابع إيجابى، إذ إنَّ دخول ظاهرة الزار للمسرح المصرى المعتاد على النموذج البنائى الغربى هو إرساء لقيمة تجديديَّة من حيث الشكل تستلهم ظاهرة شعبيَّة لها بعض المظاهر المسرحيَّة هى الزار، أما المرسل إليه فهو قيمة المسرح الغربى التَّقليدى الذى تعزف موسيقاه فى بداية العرض.

والازدواج فى محور المرسل / المرسل إليه يكمن فى محور المعرفة فإذا كانت (أم مدبولي) ترسل قيمًا متخلفة للحالات الإنسانيَّة المعذبة تتمحور حول فكرة الجان والجنس فإنها تخاطب المرسل إليه متمثلًا فى الطبيب النفسى المعبر عن فكرة العلم والطب النفسى، إنها ترسل الخرافة للمرسل إليه (العلم) فى ازدواج يجعل السلطة كمحور فى المسرحيَّة تبدو هى الخرافة متمثلة فى الزار الذى هو مقتحم مدعوم بتوقيعات من مسئولين كبار لكى يعرض على المسرح المحترم وكأنه انتصار للفن المسرحى الصميم.

وبالتَّالى فإن إبدال المحور ما بين السلطة والمعرفة هو ما يقوم بتغيير مل الخانات.

إن المدير الذى يمثل موقع المرسل إليه، هو فى حقيقة بناء النص أصبح يمثل قيمة المسرح التَّقليدى، حيث يرى أن فرقة أم مدبولى الفلكلوريَّة هى مصيبة ووقعت فوق رأس الفن والمسرح.

إن الإرسال هنا متمثلًا فى تبديله العكسى، هو ما يشكل من الوهلة الأولى مشكلة النص المسرحى (دقة زار) إذ إنَّ معالجة ظاهرة الزار فى هذا الوضع هو ما صنع مشكلة الالتباس والتَّداخل الشديد ما بين كونه ظاهرة شعبيَّة ثريَّة بمختلف الألوان والملابس والإيقاعات والتَّحلق الحميمى فى رقص مشترك، وما بين كونها تحتوى فى داخلها على قيم متخلفة تربط بين الجن والمرض النفسى وتلك هى المفارقة فى جوهر استلهام الزار فى المسرح وقد قام النص بتعميقها.

أما المحور الثانى فى النموذج فهو محور الفاعل / المفعول به وفى موقع الفاعل يأتى هنا الإحباط المتمثل فى المرض النفسى بدرجاته لدى كل من معزوزة وعزيزة وعزة من درجة المرض لدرجة الإحباط.

ومعزوزة تتبادل فى المسرحيَّة أدوار الفاعل والمفعول به فى مواضع عدة فهى التى تبدأ دقة الزار بدخولها للمسرح، ومعها طيور– ديك اسمه مسعود- (وخلافه) وتدخل فى مشادة مع عامل المسرح وتدفع غراب والفرقة لأن يدقوا لها دقة خاصة وهى ملهوفة ترى فى ذلك خلاصها، فإذا كان دخول أم مدبولى فى صراع مع مدير المسرح حول حقها فى تقديم العرض من عدمه، ثم ذهابها للجلوس مع المدير فى جلسة تفاهم حول الموضوع، فإن معزوزة هنا مثلت دون أن تدرى دور الفاعل فى النموذج التَّحليلى، إذ إنَّها حققت بالفعل سير الحدث نحو حدوث الزار فى المسرح وتحت إلحاح الضغط النفسى واحتياجها للزار كحلقة تفريغ للتوتر تدفع غرابًا لأن يدق لها دقة هى بالفعل بداية الحدث المتحرك ونهاية الحدث الساكن.

ولكن وبسرعة مذهلة تستطيع أم مدبولى بشخصيتها الطاغيَّة أن تحتل خانة الفاعل وتستعد هى لدفع حدث المسرحيَّة للأمام، إذ إنَّ حضورها يؤدى لقيادتها لدقة الزار بل وتحول معزوزة لمفعول به، إذ تقوم أم مدبولى بضمها لدقة الزار، وذلك بأن تذبح فوقها ديكًا وتغرقها بالدم وتدق لها دقة السيد الكبير لتصبح جزءًا من أصحاب الزار أنفسهم أو بتعبير أدق مفعول به تحت السيطرة، وهنا تعلن أم مدبولى عن سيطرتها على المكان سيطرة كاملة وتدعو الحاضرين لدخول الدقة فهى التى تساعدهم على التَّفريج عن النفس، وإذ تعلن أم مدبولى أن الدقة مفتوحة تدخل حالة جديدة للدقة ... لساحة الاعتراف وهى عزيزة التى تعلن أنها تحتاج للانضمام لساحة الزار المباحة

وتأتي من الجمهور للساحة فإذا كانت معزوزة قادمة خلف الفرقة باعتبارها مدمنة للزار وواقعة تحت سحر أم مدبولى فإن عزيزة هى واحدة جديدة تمامًا على أم مدبولى وهى تبدأ من اللحظة الأولى الإدلاء لأم مدبولى وبالتَّالى للجمهور بمكنون نفسها، إنها تبدأ بإلقاء مونولوجها عن حالتّها النفسيَّة:

عزيزة:" فى طابور الصبح ... والعلم يرفرف ... وواقفة فى الشباك أبقى عايزة أقول كلام حلو وطالع من قلبى ... لكن من غير ما أعرف ألاقى الكلام شخط ... وصُويت"(124).

إن عزيزة كما تعرضها المسرحيَّة عاملًا مساعدًا لأم مدبولى على تحقيق أهدافها فى جعل دقة الزار عرضًا مسرحيًّا حقيقيًّا وفى فرض سطوتها على المكان، كما تصبح بمجرد دخولها مرحلة الاستسلام لقيادة أم مدبولى لها مفعولًا به. إن تحول وتبدل الخانات فى مسرحيَّة دقة زار سريع ومشتبك، ذلك أن طبيعة الحدث ذاتها ساكنة تتحرك ببطء فى صراع محدود بين لعبة أم مدبولى فى تقديم نفسها للجمهور، وبين رفض مدير المسرح لذلك الأمر، وخلال ذلك يتم عرض مجموعة من الحالات النفسيَّة التى ترى أم مدبولى أن مشكلة كل منهم هى الجن، بينما يرى الطبيب أن الأمر يحتاج للعلاج النفسى.

وعليه فإن عزيزة تظل فى موقع المفعول به، وأيضًا فى موقع العوامل المساعدة، إذ إنَّ إيمانها الكامل بالزار كحل لمشكلتها هو ما يعزز إيمانها بالخرافة وبالتَّالى تدعم موقف الفاعل الرئيسى أم مدبولى. وتتفجر أم مدبولى مقدرة على استنطاق الشخصيَّة للنقطة الجوهريَّة مكمن الداء وموطن المشكلة فها هى عزيزة تحكى وكأنها تنام على سرير الطبيب فى تداع حر طليق لتقص مأساة وحدتها مع القطط والبنات اللواتى أطلقن عليها (الطوبة) فى المدرسة، والأمر هنا يدخلها عبر الحوار إلى أن أمها شركسيَّة وجدها تركى بطربوش (ولغلوغ). وبالتَّالى تختار أم مدبولى لها دقة مناسبة وهى دقة التُّركى، وهنا ترتدى عزيزة الطربوش والتُّوزك والقميص وتدخل لحالة الدقة لتحكى مأساتها، وهنا يظهر أنه لا يحل الحل إلا الخاطبة وتبدأ مرحلة من التَّمثيل داخل التَّمثيل تقوم فيها أم مدبولى بدور الخاطبة وتقوم عزيزة بتمثيل علاقتها بزوج تختاره وينتهى

124- محمد الفيل: دقة زار، مؤلفات محمد الفيل، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص (102)

الأمر بحملها وأثناء حوارها مع الزوج. فجأة يشحب ويختفى. غراب هو الشخص الذى كان يلعب دور الزوج – لتصبح عزيزة بمفردها ليعودون إلى الدقة لتغنى معزوزة وأم مدبولى:" ع الصفين زى الهوا. جبنا البخور لماما وجينا. (يلفون الملاءة حولها ويجرونها للجانب والدق يعلو). ع الصفين زى الهوا جينا [125].

بينما يحدث ذلك تدخل للمكان حالة جديدة هى عزة. إذ يفتح الباب وتظهر عزة مقيدة. يلف حولهم القصير ومعزوزة ويدفعان بها. تحاول هى الفكاك. تقترب أم مدبولى وتلف حولها. يشدونها للوسط. وهنا تصبح معزوزة مساعدة لأم مدبولى بينما يظهر أن عزة هى أول عوامل الاختلاف ضد رغبة أم مدبولى فى السيطرة على الجميع. عبر تفسير كل شيء من خلال الجن والأسياد. وعزة وأم مدبولى تتبادلان فى تلك المرة حوارًا عبثيًا تسأل أم مدبولى فى اتجاه وتجيب عزة فى اتجاه آخر. فهى حين تتحدث عن حبيبها تسأل أم مدبولى عن الجن. إن مشكلة عزة هى الوعى فهى صاحبة عقل ضد الخرافة. ورقيتها من الضياع وأشعار حبيبها. فهى حين تعلو الدقة ببطء تجد عزة تقول فى مواجهتها:" من بعدى. فى باقة ورد. فى مشعل. يقتحم الأسوار ويضئ الأنوار سيصنع من كلماتى. من حبر دواتى. مدنًا وحدائق. نجومًا ومطارق ......" [126].

إن عزة وهى خريجة كليَّة الاقتصاد والعلوم السياسيَّة كانت ستتزوج من حبيبها وتسافر إلى أن حدثت القصة التَّقليديَّة: جاء رجل بعربة مرسيدس وطلبها للزواج فرفضت. فقيدوها وجاء أهلها بها لأم مدبولى.

وهنا يستدعى المؤلف ... الجوهر الدرامى للمشكلة من سحر المسرح. فجأة يظهر حبيبها الغائب شاب قوى يلف فى مواجهتها وهو محبوبها أمير.

إن حبه أقوى عندها من فقره. إنه لا يريد السفر خارج.مصر. إنه شاعر. لقد اختار أن يبتعد عنها. وهو مرفوع الرأس. يبقى وحيدًا. لقد تركها بمفردها. هنا يجتمعون عليها جميعًا فى الدقة. يذبحون الديك عليها. وكل طقوس الرعب لكنها لا تنهار تقاوم بكل ما لديها من قوة. تمزق الملاءة التى يغطونها بها. إلا أنهم يضربونها فتصبح لحظة انهيارها هى لحظة قوتها الحقيقيَّة فى تعبيرها رغم ضعفها عن إرادة صلبة أمام الفاعل

125. المرجع السابق، ص (108).

126 المرجع السابق، ص (111).

الممثل للخرافة (أم مدبولي). إنها العنصر المضاد الحقيقى أمام انتصار جهالتها على الشخصيات المحيطة بها.

وهنا يأتى المدير ومعه أمير محبوب عزة. إنه الدكتور يخترق الأزمة ويشعل النور تمامًا كمن أيقظ الجمهور. وهنا تتقدم الناظرة منهما فى محاولة لتسخيف فعل عزة بانضمامها بشكل قاطع للعناصر المضادة لأم مدبولى. وهنا يبدأ الطبيب فى القيام بدور العامل المضاد الرئيسى لأم مدبولى إنه يحاول علاج معزوزة وفقًا للمنهج العلمى. هو فى ذلك يتعرض لسخريَّة شرسة من أم مدبولى. وتحدث معزوزة الطبيب عن علاقتها بمسعود حديثًا مستفيضًا. مسعود الديك الشركسى / حبيبها ورمز فحولة رجل غائب. وهنا يتعمد المؤلف إبداء مشاهد من عالم شعبى خاص مثل الحاوى أو (كو) القمار ولا تفلح كل محاولات الكوديَّة فى إفساد ما أراده الدكتور وبالتَّدريج تفهم عزيزة مأساتها وتجد خلاصها فى أن ترى تعليم الأطفال دورًا فى الحياة. فى حين ترقص عزة رقصة فنيَّة ذات طابع فرعونى. وتكون نهاية خرافة أم مدبولى بأن يصبح الطبيب هنا هو الفاعل وينتهى الحال بأم مدبولى بأن تصبح هى المفعول به. والطبيب / الشاعر / الفارس / الحبيب يضيء مساحة حب حقيقى بين معزوزة وغراب. ويمد يديه لحبيبته عزة معلنًا خلاص الجميع من أزمة الخرافة.

ملاحظات تقنيَّة:

أ – الخطاب المباشر للجمهور:

وهى الملاحظة الأولى الواضحة فى تقنيات المؤلف منذ البداية والمتكررة طوال النص الدرامى بشكل واضح. ففى اللحظة التى تكاد أن تبدأ فيها المسرحيَّة التَّقليديَّة تقتحمها أم مدبولى بعالمها. إنها فرقة أم مدبولى. القادمة لتفرض نفسها على ساحة العرض.

وحين تنتهى المسرحيَّة (دقة زار) من إلغاء المسرحيَّة التَّقليديَّة المفترضة تبدأ أم مدبولى فى وضع قانونها الخاص الدرامى إنها تخاطب الجمهور مباشرة.

أم مدبولى:" الدقة الليلة مباحة للباشوات الكبرات والأسطوات ... وبدل القعدة ديه

ما تقعد جنب بعض واللى عايز ينزل معنا يتفضل ... الدقة تحب النفس الدافي"[127].

إنها لا تكسر الإيهام بالمعنى التَّقليدى وإنما تقوم بإلغاء الإيهام، إذ تجعل المسرح ساحة ليس بها جمهور ومؤدون ولكن الجميع على الفرض الجمالى للمؤلف فى حالة الزار.

ب – استدعاء الشخصيَّة من الخيال:

إن حضور الشخصيات من مخيلة شخصيات ماثلة أمامنا تقنية أساسيَّة فى المسرحيَّة، وهى ملاحظة تجعل ظهور واختفاء الشخصيات مسألة بسيطة للغاية وهى تقنية متكررة وأوضح أمثلتها ظهور شاب قوى يلف فى مواجهة عزة وهى الشخصيَّة التى تتذكره بينما تتلو بعض من أشعاره، إنه حبيبها أمير يظهر بمجرد الحديث عنه.

ج – البنية الكلاسيكيَّة فى شكل حركة الحدث:

إن المسرحيَّة على إطارها الظاهرى المتوجه نحو التَّجريب، ومحاولة كسر المسرح التَّقليدى فى استخدام تقنية الزار، إلا أن بناء الحدث التَّقليدى يتمثل فى عرض صراع بين الجهل والعلم، والحب والمادة، بمعنى ميسرات الحياة، وينتهى بانتصار العلم وعودة الحبيب لحبيبته بعد إنجازه الحصول على ميسرات الحياة، وهذا الأمر يتناقض بشكل جوهرى مع استدعاء تقنية الزار التى تستدعى الجمهور كمشارك فاعل وليس كمجرد مشاهد لما يدور أمامه من أحداث وإن ادعت الدراما غير ذلك بدعوته للمشاهدة والمشاركة معًا.

د – المزج بين الطقس (الزار) وعنصر شعبى آخر:

يمزج المؤلف فى ملحوظة عابرة بين مظاهر وعناصر وطقوس الزار وفرقته وبين ملابس فرقة أبو الغيط، إنها ملاحظة تسمح بالدخول إلى منطقة أخرى من الفن الشعبى خارج دائرة الزار أو الطقس الشعبى المستلهم، وهى تقنيَّة تسمح للمؤلف بمسرحة الطقس أى الزار أكثر من الاعتماد على تفجير المادة الخام نفسها.

هـ – محاولة اللجوء لاستخدام عناصر مجمعة من الرقص:

يحمل البناء الدرامى للنص فى داخله محاولة مزج واضحة بين أكثر من عنصر من عناصر الرقص المختلفة كمحاولة مبدئيَّة لاستخدام لغة الجسد، حيث يمكن ملاحظة

127 المصدر السابق، ص (101).

وجود إشارات متفرقة للرقص على إيقاعات الزار مثل دقة التُّركى والخواجة وغيرهما من دقات الزار الأصليَّة ممزوجة بإيقاعات إفريقيَّة إلا أن العرض يمزج بين إشارات التَّشكيل الشعبيَّة وذلك كله" العزف هادئ وعزيزة ومعزوزة والقصير يضعون حولها أشكالًا مصريَّة ويضعون الإبريق الضخم والقلة وعقد، والصينيَّة وفانوس، تمسك عزة الطَّار من أم مدبولى، وتلف وهى تدق وتتخلص من القيود ... تنظر للجميع بنفس سيطرة أم مدبولى، (ترقص بشكل مصرى أميل للفرعونيَّة ... وتلف أمام الأشياء)"[128].

وهذه التَّقنية هى محاولة بسيطة ربما لا تعدو الإشارات الراقصة التى تتخلل النصوص المسرحيَّة، إلا أنها تحاول بشكل فيه قدر ملحوظ من الجرأة أن تدخل عالم التَّعبير بالجسد تعبيرًا راقصًا، فى إطار يمزج الفرعونى بالشعبى بالإفريقى مع الاعتماد على دقات الزار والأصليَّة.

وتلك هى أحد عناصر المزج الأساسيَّة التى تسببت فى خلط لم يسمح بتطوير تقنية رقص الزار الأساسيَّة ولم يخرج إلى دائرة أفق جديد عبر المزج يؤدى إلى استخدام مغاير للغة الرقص.

وإذا ما حاول الكاتب تطبيق نموذج بيرس التَّأويلى على مسرحيَّة دقة زار فإن النص فى المعطى المباشر له يدور فى المواجهة بين الخرافة والعلم، الخرافة ممثلة فى دقة الزار التى تتزعمها أم مدبولى، والعلم فى قناعة الطبيب حبيب عزة، وبين جيل الأهل الذى يبيع ابنته لمن يدفع أكثر، وبين عزة التى تحاول الصمود أمام تيار ضاغط من أجل الحفاظ على حبيبها، والمسرحيَّة تلجأ للمزج بين ثقافة الطبقة الوسطى التى كانت قد بدأت انهيارها وقت عرض المسرحيَّة، وبين ثقافة شعبيَّة تنتمى للطبقة العاملة التى بدأت ملامحها هى الأخرى فى الاختلال فى فترة أوائل الثمانينات، أو بتعبير أدق قد بدأت ملامح هذا الاختلال فى الظهور ليصبح موضوع فشل قصص الحب فى جيل السبعينيات هو المحور الرئيسى، حيث بدأت ظاهرة فشل قصص الحب بسبب الضغط الاقتصادى تتكرر فى عمق مأساة صناعة الحب والأسرة حتى أثرت في معظم كتاب ذلك الجيل، وها هى تصبح المشكلة الأساسيَّة فى دقة زار لكنها لا تتفاعل تفاعلًا حيويًّا مع الشكل الشعبى المستلهم الواقع فى أصله خارج دائرة الشكل الفنى، حيثُ إنَّه جزء من المعتقد

128 المصدر السابق، ص (132).

الثابت اليقينى فى عالم الطب الشعبى لعلاج الممسوس والملتبس والمرجّ عليه، لعلاقة شعبيَّة أصيلة مع عالم الجن.

وبالتَّالى فإن درجة المسافة فى الاعتقاد بأنها – ظاهرة الزار- ظاهرة فنيَّة هو إخلاء لعلاقتها بالجمهور بفكرة القدرة على التَّوحد، وهكذا يقف التَّفسير المباشر فى منطقة هى منطقة النصح والإرشاد للجمهور بأن الزار خرافة. هنا يخبو جمال الطقس المستلهم.

أما المفسر الدينامى فهو الذى يوسع دائرة الحوار مع العالم المادى الاجتماعى الخارجى، فهو عالم يعبر عن جوهر موقف الجمهور المتبنى لظاهرة الزار كخرافة، والجمهور الذى يؤمن بجدواه كطقس اجتماعى. هذه هى حيويَّة التَّصور فى البناء الدرامى لدقة زار وما بين عالم الفانتازى، ومشكلة الحب الرئيسيَّة فى المسرحيَّة، ففى لحظات معينة يعيش الجمهور مع (معزوزة) وفق نموذج التَّقمص الإيهامَى، لحظات توحد مع الطقس البدائى، ومع (عزة) يعيش الجمهور لحظات التَّقمص التَّهكمى والرافض لفكرة الجان والأسياد. إلا أن المفسر الدينامى ينتصر لإرادة الحب فى نهاية المسرحيَّة فى حل يشبه النهايات السعيدة للمسرحيات الخفيفة الكوميديَّة، والمسرحيَّة فى جميع الأحوال لا تخلو من هذا الإيقاع الكوميدى الخفيف فى معالجة تعبر عن مقدرة تقنيَّة ماهرة. وإن وقفت فى معالجة الأمور من حيث تناول الطقس التُّراثى موقف المنتصف. ولم تكمل تفجيره تمامًا.

أما عن المتفرج الضمنى فى العرض فهو يتمثل فى جعل معزوزة حالة، وعزة حالة وبداية الحدث فى المسرحيَّة هو دخول معزوزة التى هى بالنسبة للجمهور العادى ممثل، ووجود الجمهور أصبح بالنسبة لها فى موقف الممثل المشارك فى الطقس، أى جمهور الزار المشارك، وليس المتفرج الخالص، وبالتَّالى أصبح الجمهور مشطورًا إلى موضعين معًا موضع المتفرج وموضع الفاعل المشارك.

أما عن المواضع الخاصة بالروى المنسوبة للكاتب، فهى يمكن أن نجدها منثورة على لسان الطبيب حبيب عزة، ولكن ليس فى مواضع متكررة، وفى اتساق مع ملامح الشخصيَّة، ومن أمثلة تلك المقاطع قوله فى تأمل لا يمكن لمعزوزة وأم مدبولى أن تتواصل معه:" وأنا فى أوروبا ... أى حالة كانت واضحة جدًا ... كل الأمور واضحة ... الإنسان هو نفسه

... المواضيع هنا داخلة فى بعضها ... مشتبكة ... التَّاريخ فى الجغرافيا . الدين فى العلم ... السما ... فى الأرض" [129]، وأم مدبولى ترى أن رأيه هذا يؤكد أنهم ممسوسون.

هذا ومسرحيَّة دقة زار مسرحيَّة لافتة للأنظار وقت حدوثها 1982، وكذلك وقت إعادتها للعرض فى مهرجان المسرح التَّجريبى الأول، وقد لقيت العديد من التَّرشيحات المختلفة للتفسير والتَّأويل من وجهات نظر متعددة يعرض الكاتب منها فى تفسيره المعتمد على التَّفاعل مع ردود الأفعال خارج دائرة المسرحيَّة ليرى آراء المفسرة النهائيَّة:

ليقول أبو بكر خالد الشلقامى:" نحن نجرب بحثًا عن إمكانيَّة تواجد دراميَّة جديدة تقدر على حمل هموم وإشكالات نعانى منها على المستوى الفردى أو الجماعى أو الكونى.

ونحن نجرب فى التُّراث على اعتبار أن التُّراث سواء أكان ممتدًا فى حاضرنا أو مقطوع الصلة به يشكل مساحة خصبة وتربة لهذا التَّواجد الدرامى الذى نرجوه ...ولكن عندما نجرب فى مساحات تراثيَّة فإن الواجب يقتضى أن لا يغيب بالنا عن الميراث البنائى الدرامى، لا بشكله الذى يمكن تجاوزه ولكن بعناصره الأساسيَّة التى هى عصب وجوده... كبناء عضوى متمايز نوعيًّا عن القصة ... أو القصيدة ... أو حفلة الهستيرى..." [130].

ولعل ما يراه أبو بكر خالد الشلقامى ينطبق مع وجهة نظر الكاتب فى مسرحيَّة دقة زار إذ إنَّ تناولها للزار قام على تجاوز العناصر الأساسيَّة التى هى عصب وجوده، وقام على دور تنويرى يقوم على التَّوعية بأن ظاهرة الزار تندرج تحت عالم الخرافة.

والناقد أبو بكر خالد فى رؤيته السابقة يرصد ويشير لإمكانات تفجير الظاهرة بشكل لم يحدث فى تناول الكاتب محمد الفيل.

وهى رؤية لاقت قبولًا لدى أصوات نقديَّة أخرى مثل زينب منتصر التى اعتبرت المسرحيَّة تمثل ضوءًا تمنت أن يتأكد وجوده فى المسرح المصرى إذ قالت:

" لعل هذا الضوء تمتد مساحته وتتعمق فى مسرحنا المصري لكى نؤصل بعض الظاهر الاجتماعيَّة ... نضيؤها بالمعرفة والعلم لنضيء مجتمعنا بالعلم والنور الحق" [131].

---

129 المصدر السابق، ص (129).

130 المرجع السابق، ص (144).

131 المصدر السابق، ص (101).

وهناك من يرى أن العرض يحسب له دخوله فى عالم التَّجريب. إذ يقول محمد الرفاعى:" ظهرت مدارس عديدة وفقًا لمفاهيم العصر وسرعة التَّطور. ولكننا فى مصر ما زلنا أسرى غرام المسرح الأرسطى فيما عدا مسرح الطليعة الذى ما زال يحاول النبش فى الواقع واستشراف المستقبل وإتاحة الفرصة أمام التَّجريب ... وها هو يقدم مسرح الطقوس الشعبيَّة من خلال دقة زار وعالم الكودية والجن والذى ما زال يعيش داخل قرى مصر، حيث لا يعرفون الطب النفسى، وكل شيء يعود إلى الأرواح ... وفى دقة زار تطل شخصيات مصريَّة صميمة ... محبطة أو مقهورة ... دفعتها ظروف المجتمع وعلاقاتها المبتورة بالناس أو ظروفها النفسيَّة تحت وطأة مرارة الواقع إلى الكوديَّة بحثًا عن الخلاص الروحي... أو بحثًا عن مفردات مشتركة لعالم واحد ..." [132].

وينتقل الكاتب إلى إشارة نقديَّة أخرى تبرز الملمح الجذاب الذى أعطى دقة زار اهتمامًا ملحوظًا حيث تقول دينا أمين:

" فى أحاديث مع عدد من أفراد الفرق الأجنبيَّة التى استضافها مهرجان المسرح التَّجريبى فى القاهرة، أجمعوا أن مسرحيَّة (دقة زار)، هى أحسن العروض المصريَّة التى قدمت والتى شاهدوها، حيثُ إنَّهم استطاعوا تتبع إيقاع موسيقى الزار واستشفوا منه الحدث وإن لم يفهموا ماهيَّة الزار إلا أن الحركة والإيقاع هما اللذان استحوذا على إعجابهم وانبهارهم، إن الحركة والموسيقى هما من أهم عوامل الإنتاج المسرحى الحديث وتعتبر مسرحيَّة" دقة زار" تجريبيَّة من ذلك المنطلق، كونها تعتمد اعتمادًا كبيرًا على تغيير نغمات الزار وتغيير الحركة المصاحبة" [133].

وإن كان الأمر من وجهة النظر الأوربيَّة يرى الزار كمثل ما يرى المظاهر الشعبيَّة الأخرى رؤية اندهاش للآخر المختلف، إلا أن تلك الرؤية لا توافق وجهة نظر الكاتب، فهو يقيم الأمر متفقًا مع المفسر الدينامى الذى يرى أن العرض قد وقف من الطقس موقفًا وسطًا فلم يفجره تمامًا من أجل الاستخدام الظاهرى كحلية دراميَّة، ولم يصل فى تفجير الطقس إلى منتهاه، بل وصل إلى منطقة وسطى فى التَّوظيف والاستلهام .

132 المرجع السابق، ص (151).

133 المرجع السابق، ص (162، 163).

(3)

(1989)

المحبظاتيَّة

إن المرسل إليه فى مسرحيَّة المحبظاتيَّة يبدو للوهلة الأولى وكأنه المرسل (عليوه البصاص صبى الفتوة) و (المعلم عنتر الفتوة) الذى يريد مشاهدة التَّحبيظ. ولكن بعد أن تدخل الأحداث إلى مجراها الطبيعى نكتشف أن المرسل هنا فى وضعه الحقيقى هو فريق التَّحبيظ (فرقتى حنفى وزقزوق)، والمرسل إليه هو الفتوة المعلم عنتر الذى يمثل فكرة السلطة غير الشرعيَّة التى تفرض سيطرتها بالقوة منذ البداية على الجموع. ولما كانت رسالة المرسل هى تحليل تداول السلطة بهيئتها غير الشرعيَّة وكذلك آليَّة التَّسلط والقهر للشعب. فإن المرسل هنا هو لسان الشعب المتمثل فى كون الفنان هو ضمير الشعب. والمرسل إليه هو السلطة فى هيئتها البسيطة والدالة والغاشمة (الفتوة المعلم عنتر).

والأمر يتمثل فى كون المرسل زقزوق يبدأ العرض بموكب لحفل زفاف شعبى يعود بنا إلى العشرينيات من هذا القرن، وهنا يحضر (عليوة البصاص) مساعد الفتوة ليمهد لحضوره. وهنا وبعد أن يدخل (الفتوة) للفرح يتحول أصحاب الفرح بما فيهم العريس والعروسة إلى الهامش ويحتل (المعلم عنتر) مركز الصدارة فى موقع المرسل إليه الذى تعرض له فنون التَّحبيظ.

فالمكان فى العرض عبارة عن ساحة ارتجال خاليَّة تمامًا من أى منظر مسرحى سوى المعمار التَّقليدى لصحن دار قصر الغورى بمعماره الإسلامى المميز المحاط من الجمهور بأضلاع ثلاثة. وأول ما يراه المتفرج عقب زفة العروسة هما عريس وعروسة من الخشب. ووضعهما فى تلك الهيئة هو تأكيد لأهميَّة المرسل إليه الأساسى. بالإضافة لجمهور

العرض بالطبع، فكونهما فى تلك الهيئة الخشبيَّة هو تهميش لوجودهما ليصبح الفتوة هو المرسل إليه الأساسى بالإضافة لجمهور العرض بالطبع، وفى ملابس المهرج الشعبى يندفع زقزوق إلى داخل دائرة التَّمثيل ومعه الأكسسوار التَّقليدى المعروف الطرطور على الرأس، والدقيق على الوجه، وفى اليد الكرباج الذى يحدث صوتا ولا يؤلم، وهو شخصيَّة مرحة ساخرة مشاكسة صاحب حضور وبديهة ما أن يجد (لعليوة البصاص مساعد الفتوة) حتى يشتبك معه فى حوار ساخر يقوم فيه بالاعتداء عليه بالسخريَّة الواضحة، إلى أن يحضر (الفتوة المعلم عنتر) فينشب الصراع بين (فرقة زقزوق) و(فرقة حنفى) حول من يقوم بالتَّشخيص، ويقوم الفتوة بتقسيم الليلة بين الفرقتين لتحدث منافسة بينهما.

وفى ذلك الإطار يبدأ العرض، بعد استعراض مقدرة زقزوق فى السخريَّة والتَّهكم وفى إثارة المرح، كما تظهر فى المعركة بين (فرقتى حنفى وزقزوق) الطريقة التى تحدث فى الصراع بين المحبظين ما بين شد وجذب، والاستعانة بالراقصة عزيزة المصاحبة لزقزوق فى استدعاء الشاويش للادعاء بأن (حنفى أبو سليمان) قام بالضغط على مناطق حساسة من جسدها، ثم يحسم الفتوة الأمر كما سبق وأن أشار الكاتب بأن يقسم العمل بينهما لإشعال المنافسة، ويلحظ الكاتب فيما سبق لجوء العرض إلى استخدام الرجل القصير المثير للضحك فى دور الفتوة، وارتداء زقزوق الطرطور الأحمر واللجوء للرقص الشرقى فى مفتتح العرض، إن ذلك الإيقاع يشكل المدخل التُّراثى الأساسى فى عالم التَّحبيظ القائم على الخطاب المباشر للجمهور وإلغاء المسافة النفسيَّة والجماليَّة مع الجمهور، ثم الدخول فى (القافيَّة)، ثم استخدام الراقصة فى العرض، ثم الدخول إلى الفاصل التَّمثيلى (التَّقليعة) الذى يتم التَّمهيد له بما سبق من ألوان الفرجة هذا هو الحدث الخارجى المحتوى على قوة إرسال واضحة حددها الكاتب فيما سبق ثم تأتى التَّمثيليَّة الداخليَّة أو التَّقليعيَّة الأولى لتحوى بداخلها إطارًا دراميًّا جديدًا يجب النظر إليه نظرة خاصة فى إطار كونه مسرحيَّة داخليَّة ينطبق عليها التَّحليل الدرامى، وهى تقليعة هتروح فين يا صعلوك من مكر الملوك.

وتلك التَّقليعة تحتوى على مرسل تام هو الرغبة فى الاستيلاء على العرض وهى تعرض حدثا بسيطا يقوم بأيضَّاح شبكة العلاقات فى دائرة السلطة العليا القريبة

من السلطان. فالسلطان نجم الدين يظهر وهو على فراش المرض، ونرى حوارًا بين الوزير جحدم ودوما رئيس الديوان نفهم منه أن السلطانة هى التى تدير أمور السلطنة وتصدر الأوامر السلطانيَّة التى توقعها بخاتم السلطان المغيب عبر المرض، والذى أصبح لا يدرك ما يدور حوله حيث سقطت عنه الأهليَّة تمامًا. وأنها قد نجحت فى إقناع مجلس الشيوخ بأن السلطان هو الذى أصدر تلك القرارات بنفسه. وهنا يقنع دوما رئيس الديوان الوزير جحدم بضرورة الانتظار حتى ينتهى أجل السلطان، وهنا ستصبح السلطانة هى الحاكمة وستحتاج إلى وزير مثل جحدم ليشغل موقع السلطان، ثم يقررا أن يتعاملا مع الموقف وكأنهما لا يعلمان شيئا عن مرض السلطان. ونرى عقب ذلك مشهدًا للسلطانة معهما وحولهم الأطباء، لتسأل الوزير جحدم معترضة على فرضه لضريبة جديدة على الناس فيبررها جحدم بأنها ضريبة إعانة فرضت على العطارين لأن أعمالهم ازدادت نتيجة الوباء الذى أصاب المصريين وبالتَّالى فحصيلة الضريبة ستوجه لصالح إعانة المرضى الذين دفعوا مبالغ طائلة للعطارين، ويقوم الوزير بإقناع السلطانة أن توزيع الإعانة على الفقراء هو فى صالحها؛ لأن ذلك سيجعل الشعب يخرج من أزمته، ومن ثم سيهتف عاشت جلالة السلطانة.

وهنا يدخل الأمر فى نطاق الخرافة، إذ يعلن الأطباء فشلهم فى علاج المريض والعرض على خلاف النص يحول المشهد كله أو التَّقليعة كلها إلى إيقاع الفارس الخشن إذ إنَّ السلطان فى العرض يرفع ساقه لأعلى فى فعل هستيرى ومعها رأسه وجذعه ثم يهبط فجأة بلا حراك.

بينما السلطان فى النص غائب عن الوعى تمامًا لا يدرك ما يدور حوله بل حتى ولا يستطيع أن يتعرف على السلطانة زوجته. إن العرض لا يرضى بلحظة الجديَّة البسيطة المكتوبة فهو يحيلها فورًا إلى فارس خشن قاس فى عمق الوعى بالمؤامرة وبدائرة الكراهيَّة والخيانة والفساد المحيطة بحكم المماليك، ثم يستخدم تقنيَّة الحكى المباشر للجمهور عن دخيلة كل شخصيَّة. والنص يولى زقزوق مهمة ذلك فهو الحاكى والمؤدى للشخصيَّة الرئيسيَّة. وبالتَّالى فهو يعبر عن تقنية الحاكى المباشر للجمهور عن المعنى الذى يقدمه العرض فى تقنية الجانبة الغربيَّة (Aside) بالمخالفة للنص وهو فارق دقيق بين التَّقنيَّة الشرقيَّة الشعبيَّة والبناء الغربى للمجانبة رغم أن كليهما يقوم على

اختصاص الجمهور بمعلومة خارج نطاق الحدث الإيهامى، وذلك التّكنيك يؤدى إلى معرفة وجهة نظر مجموعة المؤامرة كل منهم فى الآخر، فالسلطانة تعتزم بمجرد الاستيلاء على الحكم عزل الوزير ورئيس الديوان بينما زقزوق القائم بدور الوزير بالنص والقائم به مثل مختلف فى العرض يعتزم عند الزواج من السلطانة أن يطيح بدوما رئيس الديوان، فهو الذى يعرف كل أسراره، أما دوما فهو يرى فى نفس الشخص القادر على تحريك الجميع مثلما يفعل محرك العرائس، ويعتزم الوقيعة بين مختلف الأطراف حتى يظهر هو فى النهاية فوق القمة.

وهنا تتوقف (التّقليعة الأولى) باختفاء (البنت جمالات) التى يفترض أنها ستقوم بتمثيل دور العرافة، وبالتّالى فإن الأمر كله يختل مع فرقة زقزوق التى تحتاج إلى من يقوم بذلك الدور وبالتّالى يقوم زقزوق بطلب المساعدة من حنفى للقيام بدور العرافة.

وهنا يستمر كاتب وصانع التّقليعة فى الكشف عن أحوال وبناء السلطة فيكشف عن فكرة الإيمان بالخرافة فى عقليّة نخبة الحكم التى تؤمن بأن ما لا يستطيعه الأطباء تستطيعه العرافة.

وبعد تمنع ورفض من حنفى أن يتدخل للتعاون مع الفريق النافس، ينجح زقزوق فى إقناعه بأن يقوم بدور العرافة وهنا يظهر على خشبة المسرح وهو يرتدى ملابس امرأة عجوز فى الثمانين من عمرها، ويظهر المرسل إليه الغائب وهو الشعب دائما فى موقف المتفرج، إذ إنّه غير فاعل فى أى من الأحداث المعروفة، وبعد فاصل من تقاليد الرقية والسحر وطقوس التّنجيم يقرر حنفى أن يوقف التّشخيص عند لحظة وفاة السلطان الغائب فى المرض تمامًا، لقد مات السلطان ومشهد الجنازة يقوم حنفى به مع فرقته عنوة، إذ يقرر أن مشهد الجنازة وباقى الحكاية هى تقليعتهم التى عليهم أن يقوموا بتمثيلها وبعد خلاف بسيط ووقوف الفتوة على الحياد يقتحم حنفى المسرح بفرقته، ليقدم باقى التّقليعة أو التّقليعة الثانيّة، التى هى امتداد للأولى وكأنها الفصل الثانى فى المسرحيّة الغربيّة، ويستمر المرسل فيها كما هو فى التّقليعة الأولى، هم دائرة السلطة فى موقع المرسل وعموم الشعب فى موقع المرسل إليه.

ويتم الاتفاق بين الفتوة والفريقين على اشتراك الفريقين معا فى تقديم التّقليعة الثانية، التى يصبح الفاعل الأساسى فيها هو الأمير ططر فهو المفاجأة التى تظهر

لأصحاب المؤامرة والتى سوف تكشف عنها تتابع الأحداث. ففى الوقت الذى تربينا فيه التّقليعة الأميرة خوند سعدات فى لحظات الحداد على السلطان المتوفى، وبعد استعراض لحالة من العديد الشعبى المأثور على المتوفى يحضر إلى مخدع الملكة الأرملة خوند سعدات وفد من الخليفة المعتضد بالله داود والقضاة الأربعة. والأمير ططر الذى سيبدو دوره هامشيًّا فى أول الأمر. ولكن سرعان ما ستكشف الأحداث عن دوره الهام والمؤثر. فبعد أن يقوم الوفد بمبايعة خوند سعادات حيث نعرف من خيال الظل ما حدث من قتل السلطان المؤيد زوجها لابنه إبراهيم بالسم خشية شعبيته ونفوذه بعد الانتصارات التى أحرزها فى الشام وبعد استقراره فى منصب باش للعسكر وتحدث الدهشة والإزعاج العقلى للمتأمل لطريق المماليك فى توريث السلطان. والذى تسميه التّقليعة السلطان (العيل) إمعانا فى السخريّة والمتابعة الشديدة. إنه السلطان الذى تولى قبل أن يولد السلطان المظفر أبو السعادات أحمد بن السلطان المؤيد وبالتّالى تصبح خوند سعادات هى السلطانة. فالسلطان فى بطنها، وبينما يستعد ططر لمعركة مع الأعداء فى الشام بعد أن أثار حفيظة القرمشى وإلى الشام. إذ إنّ حب سعادات له وزواجها منه جعله يسكن الأشرفيّة فى القلعة. إنه منذ تلك اللحظة اتضح دوره كفاعل أساسى. وسيتضح أن خوند سعادات ودائرة السلطة هى المفعول به. فبعد الانتصار فى دمشق وحبس الأمراء والمماليك أصبحوا جميعا فى موقف المفعول به. أما العوامل المساعدة هنا فهى محبة خوند سعادات له ونفاق وكراهية دائرة السلطة. أما العوامل المضادة فهى دهاء خوند سعادات التى حين طلقها بعد أن صعد القلعة كانت قد وضعت له السم فى الطعام وبالتّالى مات مسمومًا. إلا أن ابنه محمد هو والذى تولى الحكم فى سن الحاديّة عشر بإدارة وولاية رجال ططر.

إنها دائرة التّوريث للحكم، ودائرة الفساد والمؤامرة التى تحكم السلطة المملوكيّة.

وبعد أن تنتهى تلك التّقليعة الثانية ترغب الفرقتان فى الانصراف إلا أن المعلم عنتر ما زال يرغب فى استمرار السهر وبالتّالى يصر على استمرار التّشخيص، ويستمر الإرسال فى لعب دوره. فما تقرره الفرقتان معا هو الاستمرار فى تقديم حكايات السلاطين. إنها الرغبة فى أن يستمر المرسل يرسل إلى الفتوة رمز السلطة حكايات عن دائرة الفساد السلطويّة. وفى تلك المرة يلجأ المؤلف إلى استخدام الأراجوز. وهى تقنية مهمة فى

العودة لجذور التِّقنيات والأشكال الشعبيّة التى يستلهمها النص.

والحكاية والتِّقليعة غير معنونة فى هذه المرة. يتضح لنا أنها تخص السلطان الغورى ونفهم من حوار الأراجوز وزوجته كشكليوز أن الراقصة لذيذة الهايفة التى هى على علاقة واضحة بالأراجوز وزوجته التى كانت راقصة ولكن بعد زواجهما انشغلت بأمور البيت والزواج. فانصرف الأراجوز إلى هايفة اللذيذة. ولكن كل ما يخشاه الأراجوز من الضجة التى تصنعها زوجته هو أن يعلم السلطان الغورى ذلك الأمر فينتقم منه. فهايفة اللذيذة هى خليلته التى اصطفاها ليالى المرح والسهر ثم تنتقل بنا التِّقليعة إلى المشهد الثانى لنعرف من الناس العاديّة أن السلطان الغورى قد وضع ضرائب ثقيلة فوق كاهل الناس. وأن حياتهم قد أصبحت صعبة للغاية. ولكن ورغم ذلك قد شرع فى بناء المبانى الفاخرة ومنها مقبرته الجميلة التى يمثلون فيها الآن – قصر الغورى – فالمؤلف وصانع العرض قد اتفقا على التّجهيز على الواقع لعرض تدور أحداثه فى ذلك المكان ولكن الأراجوز وكشكليوز زوجته يقاطعان الأحداث خوفًا مما يقوله الممثلون. إذ يعلنون مقدم السلطان الغورى. وفجأة ينتقل الحدث نقلة مباشرة إلى خيال الظل. إن المرسل هنا هو الأراجوز وزوجته. والمرسل إليه هم عموم الناس الواقع عليها الظلم. إن الفاعل فى النص هو السلطان يظهر فى لحظة نوم وكابوس يداهمه عن سقوط النجوم والقمر. فقد كان فاعلا جبارًا بشعبه المفعول به الذى داهمه الطاعون. ولكنه استجاب لنصائح قاضى القضاة فأمر بتخفيف حدة الضرائب على الرعيّة والإفراج عن كل مسجون بدون محاكمة. ثم تظهر له العوامل المضادة. فإذا كان صمت الشعب هو العوامل المساعدة للفاعل على الطغيان والاستبداد فإن الاحتلال الخارجى هو العوامل المضادة له. وهى العوامل التى جعلت السلطان الغورى. كما يروى لنا حنفى فى مقدرة الحاكى الشعبى على المزج بين التّجسيد والروى يموت شريدًا لا يعرف له مدفنًا ويظل القبر/ الضريح الفخم قائمًا لا يدفن فيه. ويطلق عليه فيما بعد قصر الغورى. ويعدم طومان باى على باب زويلة وتصبح مصر ولاية تابعة للخلافة الإسلاميّة ضعيفة مستسلمة بلا قرار بعد أن كانت دولة قويّة ولها تأثير على دول الجوار.

أما المفعول به وهو الشعب فهو يظل على حاله كما هو سواء فى عهد السلطان الغورى أو فى عهد الخلافة الإسلاميّة الجديدة بعد أن فتح سليم بن عثمان مصر.

ويستمر النص فى استعراض دائرته المختارة التى تتكرر فى حكاياته وتمثيلياته بشخصياتها المتنوعة. إنها دائرة الحكم. وفى نهاية الأمر يستعرض زقزوق وحنفى فى حوار مباشر مع الجمهور ما آلت إليه الأحوال بعد ذلك من استمرار مصر تحت نير الاحتلالين الفرنسى والإنجليزى ثم وقوعها تحت ظلم المصريين أنفسهم فيسأل الفتوة كليهما: كيف؟

فتكون الإجابة بمشهد تمثيلى عن اثنين من اللصوص هما من العاملين ببيت المال يحاولان إخفاء كيسٍ من الذهب قاما معًا بسرقته من بيت المال. ثم يختفيان بعد حوار عن أساليب السرقة والفساد التى يتبعها العاملون القائمون على أمور الناس. ثم يستعرض المؤلف طريقة حكم نايمباى حاكم مصر فى الولاية العثمانيّة فهو لا يفعل شيئًا غير الاستماع لنصائح مجلس الكبار. ومجلس الكبار يقوم أعضاؤه بتقديم قرارات للوالى نايمباى فيقوم بتوقيعها دون أن يقرأ ما هو مكتوب بها كما أنه يستمع لنصائح مجلس الكبار عن ضرورة ترك باب التّنفيس عن المكبوت مفتوحًا للشعب كى يفرغ طاقته فى الكلام فتختزل قدرته على الفعل تجاه رفع الظلم. كما يمكن لنا أن نلحظ أن سنقر اللص الذى كان يخفى كيس الذهب المختلس والمسروق من بيت المال هو عنصر فى مجلس الكبار الذين يحكمون. ثم نرى تحالفًا بين اللصوص والحكام ومجلس الكبار الفاسد حتى أصبح البقاء للأدهى الأقوى. وصار لمصر فى الخلافة الإسلاميّة العثمانيّة كل يوم حاكمًا. هكذا مزج فى تقليعته النهائيّة المؤلف المهموم بدائرة السلطة بين التّاريخ والخيال ليقدم رؤيته.

أما العوامل المساعدة للفاعل الحاكم نايمباى فهى تتلخص فى صمت الشعب وغيابه عن الفعل والتّأثير وصناعة القرار. وسلبيته الشديدة. أما العوامل المساعدة المباشرة فهى أعضاء مجلس الكبار الذين يقومون بصياغة القرارات ويسهلون لنايمباى كافة وسائل السيطرة والتّنفيس معًا والتى تضمن استمرار حكمه. أما العوامل المضادة فهى تأتى من ذات السلوك الانتهازى الذى قام به نايمباى. إذ ترك أمور حكمه فى يد تحالف الفساد مع اللصوص. فكانت النتيجة انقلابًا سلطويًا عليه وهكذا يسعى التّحالف بين اللصوص والمفسدين للاستيلاء على الحكم ولإقرار موقف البقاء للأقوى كمبدأ للسيطرة على مقدرات الأمة.

وبعد أن انتهى الكاتب من تحليل التَّمثيل الداخلى. وبتعبير آخر الوحدات الصغيرة (التَّقليعات) المنفصلة. ووفقًا لنموذج المحرك الفاعل يعود الكاتب لتحليل المسرحيَّة ككل أو البناء ككل. وإذا كان الكاتب قد حدد محور الإرسال فإن محور الفاعل هنا هو محور خفى يشى عن نفسه فى هيئة مكررة فالفاعل هو فريق التَّحبيظ الذى يحتل موقع المرسل. إن المفعول به الذى استمع للرسالة هو المعلم عنتر رمز السلطة الذى احتل موقع المرسل إليه أيضًا فهو الذى تعرض لفعل الفضح والتَّعرية باعتباره نموذجًا ممثلًا لفكرة البقاء للأقوى الكامنة فى قلب اختياره نموذجًا للسلطة.

أما العوامل المساعدة فهى مقدرة الفتوة على التَّوفيق بين فرقتى التَّحبيظ المتنافستين. هذا التَّوفيق الذى يسهل استمرار التَّمثيل فى حالة غياب أحد عناصر الممثلين فى فرقة التَّشخيص المنوط بها الأداء. كما أن هناك عنصرًا مساعدًا فى الأمر وهو العنصر الأهم ألا وهو الاهتمام المشترك للفرقتين بحكايات السلاطين وحفظهما معًا (لتقليعة) مشتركة تنتقد دائرة السلطة والحكم.

أما العوامل المضادة فهى بسيطة تتمثل فى هروب بعض الممثلين باختلافهم مع قائد الفرقة أو مشكلات تقنيَّة بسيطة يتم حلها بأنه يلعب الرجال أدوار النساء. أو يصل لمكان التَّمثيل بعض المحبظين الذين أنهوا عملهم فى أحد الأفراح المجاورة من أجل استكمال التَّقليعة الأخيرة.

ملاحظات تقنية:

أ – الخطاب المباشر للجمهور:

تستخدم المسرحيَّة الحيلة المسرحيَّة المعروفة فى السامر الشعبى وهى الخطاب المباشر للجمهور. كما فعل عليوه فى بداية العرض. كما يلجأ زقزوق كثيرًا أثناء التَّشخيص إلى مخاطبة الجمهور مباشرة. حيث لا وجود للحائط الرابع ولا المسافة النفسيَّة ولا الجماليَّة بين الجمهور والعرض. بل إن الإيهام اللحظى ينشأ هنا بالاعتماد على خيال المتفرج.

ب- شخصيَّة زقزوق وبطل السامر الشعبى الشهير:

إن المؤلف يستلهم الفرفور وهو هنا يتمثل فى زقزوق وهو يحمل صفات الفرفور القائم بدور البطل فى تقليعات السامر الأصليَّة وهو شخص مسموح له اجتماعيًّا بتجاوز الحدود فى الحوار والسخريَّة مع الجمهور بل ومع رموز السلطة الحاضرين بالسامر وهو خفيف الظل قادر على النقد الأخلاقى والاجتماعى والسياسى كما يظهر فى الحبظاتيَّة.

فهو قادر على الضرب – بالعصا المشقوقة – وهى عصا الفرفور المشهورة التى ظهرت فى العرض واضحة مثيرة للسخرية وللألم الخفيف المبهج.

ج- تقنية الحكى الشعبى:

النص يستلهم تقنية الحكى الشعبى وهى تقنية شديدة الجاذبيَّة قادرة على اختزال الزمن والأمكنة وإطلاق الخيال. وهى مستوحاة من الحكى الشعبى على آلة الربابة والمؤلف يستخدمها فى أجزاء معينة فى كل تقليعة لمواصلة التَّمثيل. وهو يذكرنا دائما عبر الحكى بأن ما يحدث تقليعة يمكن أن تقدم عبر دفء وتواصل الحكى الشعبى. ويمكن القول بأنها النموذج الواضح على ذلك باستخدام الحكى فى التَّقليعة الأخيرة تقليعة السلطان الغورى.

د- تقنية خيال الظل والأراجوز:

يلجأ المؤلف لشحذ طاقة الأشكال الشعبيَّة فى العرض. أو بتعبير أدق الظواهر المسرحيَّة الشعبيَّة الأوليَّة وأوضحها هما الأراجوز وخيال الظل. وقد استخدام المخرج فى العرض تقنية خيال الظل. ممثلة فى مشهد ساخر (لتقليعة) حرب يقودها السلطان الطفل ممسكا بسيف خشبى وبحصان خشبى. ومن خلفه جيش على شاكلته بأحصنة تشبه أحصنة الأطفال. أما تقنية الأراجوز فقد قام المخرج بحذفها من العرض.

هـ - الرقص الشرقى واستخدام القافية فى التَّمهيد للتمثيل:

إن مفتتح المسرحيَّة القائم على الدخول فى خطاب مباشر للجمهور ثم اللجوء للتهريج والدخول فى (قافية) مع الجمهور. ثم تقديم فاصل من الرقص الشرقى. ثم

الدخول فى التَّمثيل أو على وجه الدقة (التَّقليعة) الأولى هو التَّرتيب الكمى لبناء عرض السامر الشعبى التَّقليدى، وهى التَّقنيَّة التى يستلهمها عرض المحبظاتيَّة، ويكررها العرض- فاصل الرقص الشرقي- بين (التَّقليعة) الأولى والثانيَّة، ولكن فى البناء الكمى لمسرحيَّة المحبظاتيَّة لا يقدم المؤلف التَّقليعة الأولى منفصلة عن الثانية كما يحدث عادة فى السامر التَّقليدى، بل يتابع الأحداث وتطورها كما فى البناء الكمى الغربى بل وفى التَّقليعة الثالثة يظل يتتبع تحليل دائرة السلطة ليصل ما بين (التَّقليعات) الثلاث فى خيط واحد.

و- اللعب المكشوف واختزال المفردات الفنيًّة المصاحبة فى مفردات البيئة:

إن اللعب على المكشوف والعرى فى المنظر المسرحى واللعب فى فضاء قصر الغورى كما هو وارد فى إرشادات المؤلف قد تحقق فى العرض الحى، وكذلك استلهام المهمات المسرحيَّة من واقع البيئة المحيطة، مثل جعل (حلة) الطعام غطاء رأس للجندى، والغطاء يكون درعه، بينما مغرفة الطعام تتحول إلى سيف يمسكه فى يده.

ز- منهج الأداء التَّمثيلى فى السامر الشعبى واستلهامه فى العرض:

إن الأداء الإيهامى للمثل فى السامر الشعبى غير وارد تمامًا، فإن أداء الشخصيَّة من الخارج حتى يمكن الخروج منها، والارتجال الفورى والدخول فى حوار مباشر مع الجمهور، وفى عرض المحبظاتيَّة ولطبيعة العرض الساخر فقد غلب على التَّمثيل المبالغة التَّهكميَّة فى كل شىء بالإضافة إلى تقليد مشاهير الممثلين أحيانا، واستخدام ذلك فى ذات الوقت لسحب الماضى على الماضى القريب بتقليد شخصيات مثل إستيفان روستى ويوسف وهبى وغيرهما، كما حرص العرض على أن يقوم الممثلون بمهارات لاعبى الإكروبات والرقص والتَّهريج البسيط.

ح- تطوير مهارات الكتابة والعرض الشعبيَّة عبر وعى المؤلف:

يلحظ المؤلف بوعيه الواضح أن استظهار التَّقنيات الغربيَّة للدراما سيكون بمثابة إفساد اختياره الفنى ومنهجه التَّطبيقى القائم على وعى نظرى واضح بالسامر

الشعبى إلا أن المؤلف يقوم بتطوير تلك المهارات المستلهمة من السامر بشكل غير ملحوظ ولكنه واضح فى النتيجة النهائيَّة وهى تتبع فكرة رئيسيَّة عن فساد دائرة السلطة والحكم، فى بناء محكم يضع فيه المؤلف وعيه السياسى فى بساطة على ضمائر وألسنة المحبظين الشعبيين، وبراعة تجعله وعيًا منطقيًا ساخرًا ومقبولا.

أما إذا قام الكاتب بتطبيق نموذج بيرس الدلائلى على مسرحيَّة المحبظاتيَّة فإن المفسرة المباشرة المسرحيَّة هى حكايات عن مماليك وسلاطين وقضاة ووزراء وأطباء وعرافين وسلطانة وقائد حرس وشعب ضائع فقير وجباة ضرائب، إنها حكاية متصلة فى (تقليعتين) تحمل التَّقليعة الأولى اسم (تروح فين يا صعلوك من مكر الملوك)، وتلك التَّقليعة تدور أحداثها فى العصر المملوكى، وتلمح الإشارات إلى زمن حكم شجرة الدر حيث نجد الوزير جحدم ودوما رئيس الديوان والسلطان المريض، وتدور مشاهد تعكس فساد السلطة، والطمع فى الحكم واستخدام العرافين فيما يشبه القتل الجماعى للسلطان وهو على سرير المرض.

أما التَّقليعة الثانية فهى تبدأ بإعلان وفاة السلطان المؤيد شيخ الظاهرى ثم تتويج ابنه أبو السعادات أحمد وهو جنين فى بطن أمه، وتتوالى الخيانات والمكائد التى يجعلها المخرج فى دالة مباشرة تشبه لعبة الكراسى الموسيقيَّة، ثم لعبة السلطان الغورى، وهى أيضًا تدور حول ذات الظلم وتلك المكائد كما سبق وأن أوضحها الكاتب فى تحليله السابق له.

والذى يدفع الكاتب الآن لتحليل التَّفاصيل السابقة هو النظر إليها فى ضوء المفسرة المباشرة التى تعطينا تفسيرًا أوليًا على فساد وتآمر تاريخى وغياب لإرادة الشعب ولقدرة الجموع على الحركة، حيثُ إنَّ منطق الفتوات فى التَّمثيليات الداخليَّة (التَّقليعات)، أو فى وجود الفتوة وصبيه وحضورهما القوى وسط الجمهور هو المنطق الذى يرصده عرض المحبظاتيَّة ليرفضه ويدينه ويضعه عبر المفسرة المباشرة فى دائرة وعى الجمهور، وإذا ما انتقل الكاتب لتحليل المفسر الدينامى، فإنه يضعه أمام العالم المادى الخارجى، فيسحب ما دار داخل مسرحيَّة المحبظاتيَّة على ما يدور حولها على أرض الواقع المعاصر الآن فى إطار الإشارة إلى وجود فتوة الغوريَّة وصبيَّة وفرضهما للإتاوات على الناس وفى إطار الإشارة أيضًا إلى الماضى القريب وكأنه يبعث الآن فى الحاضر المعيش داخل دائرة السلطة

من ضرائب مرهقة وضيق فى الفرص وغياب لإرادة الجموع واحتكار لدائرة السلطة والمال.

إن المبالغة الشديدة فى تحليل ما يدور داخل دائرة السلطة فى مسرحيَّة الحبظاتيَّة هى مبالغة فنيَّة تنحو نحو الجروتسك فى الصياغة والأداء ولا يمكن سحبها بالقطع على الواقع المادى المعيش خارج دائرة المسرحيَّة، إلا أنها تتماس معه بمنطق الإيحاء الفنى وبحريَّة الفنان حينما يدخل منطقة النقد السياسى.

وإذا ما جاء الكاتب لتحليل المفسرة النهائيَّة فإن تعدديَّة الآراء بها يمكن أن تسهم فى صناعة مفسرة نهائيَّة لعرض الحبظاتيَّة، ويمكن رؤية عبلة الروينى فيما كتبت عن الحبظاتيَّة:

من هم الحبظاتيَّة؟ الحبظاتيَّة كما يذكرهم (ابن إياس) فى بدائع الزهور هم فرق شعبيَّة جوالة عرفت فى العصر المملوكى، تقدم عروضها فى الحوارى والساحات والبيوت فى المناسبات العامة والخاصة، وهى تعتمد الغناء والمدائح والتَّشخيص، بشكل ساخر يميل إلى نقد الحياة السياسيَّة والاجتماعيَّة ... والشخصيَّة الرئيسيَّة لدى الحبظاتيَّة هى شخصيَّة (زقزوق) أو (زرزور) أو (فرفور) كما أسماها يوسف إدريس.

وتقدم فرقة زقزوق فى الجزء الأول حكايتها تحت عنوان (حتروحوا فين يا صعاليك من مكر المماليك)، وفيها يتم التَّآمر من أجل الاستيلاء على الحكم لحظة احتضار الملك وفى الجزء الثانى لفرقة المعلم صفى يحبظون تتويج الملك المظفر فى بطن أمه ثم زواج أمه من قائد الجيوش واشتعال الحرب والتَّنافس على الحكم .. ورغم أن الحكاية عن زمن آخر غير زمن الجزء الأول لكنها تبدو امتدادًا يؤكد عشوائيَّة الحكم ولعبة الحكام الدائمة، وهى القراءة الواعية للتاريخ التى قدمها المؤلف سيد محمد علي[134]

هذا على حين يرى حسن سعد أن :

ومن حكايات الحبظاتيَّة فى عرض المؤلف سيد محمد على (حكاية نجم الدين) وما تضيفه من إسقاطات وانعكاسات سياسيَّة بأسلوب انتقادى رائع، مع مزج الشعر الشعبى بالموسيقى الشعبيَّة، واستخدام خيال الظل كمعادل مرئى لعمليَّة الولادة كتعويض جدلى لتجسيدها مسرحيًّا على مستوى الأداء التَّمثيلى والحركى والتَّشكيلات

134 عبلة الروينى: الأخبار، دار أخبار اليوم، عدد 12622، القاهرة، 1992/10/22.

الموازية ومن هنا نجد أن العرض قد استخدم فى تقنيته الكلمة أو النص، وخيال الظل كشكل مسرحى لتجسيد ما لا يمكن تجسيده تمثيلا مع الشعر والموسيقى التى تعطى بعدًا جماليًّا. واستخدام الدفوف والأقنعة. فنجد المدلول الرمزى القوى الذى يجسد الوجه والوجه الآخر للشخصيَّة الواحدة أو الرجال ذوى الأوجه المتعددة وخاصة لرجال السلطة(135).

وهكذا تتراوح المفسرة النهائيَّة للعرض، ما بين التَّقدير النقدى لتجريبيته فى التَّعامل مع التُّراث ولروحه فى النقد السياسى اللاذع، إن الانحياز نحو جمهور شعبى أوسع رغم تجريبيَّة الأدوات هى ميزة العرض الأساسيَّة.

---

135 حسن سعد: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، العدد الخامس، سبتمبر 1989، ص (15).

(5)

1991

اللعبة

إن المرسل فى مسرحيَّة اللعبة لمنصور محمد هو الفساد السياسى الذى يتجلى فى مظاهر عديدة يقدمها العرض ويظل الإطار الاجتماعى واليومى المعيش، هو فى موقع المرسل إليه ذلك أن الفساد فى مستواه السياسى هو فى الموقع الأعلى فى موقع القمة من القاعدة، وتلك الرؤية لمحور المرسل / المرسل إليه فى العرض هى رؤية لا تقوم على التَّحليل المباشر، فرغم خشونة الدلالة ومباشرتها فى عرض اللعبة بشكل عام إلا أن المرسل لا يتضح ولا يتحدد فى مسألة الفساد السياسى منذ الوهلة الأولى بوضوح، فهو يمكن رؤيته بوضوح فى اللوحة الرابعة من العرض وإن كان يمكن الإمساك به بين ثنايا اللوحات المختلفة فهو خاص ماثل فى الإيقاع العام للعرض القائم على ملاحظات حقيقيَّة للأزمات والمشكلات اليوميَّة فى الشارع المصرى آنذاك فى أوائل الموسم الشتوى 1990- والعرض قد قوبل بحفاوة نقديَّة منقطعة النظير، ثم أعيد تقديمه للمشاركة فى مهرجان المسرح التَّجريبى فى العام التَّالى 1991.

ويعود الكاتب لنموذج المحرك الفاعل ليتتبع محور المرسل / المرسل إليه فى المسرحيَّة ليجد أن الفساد السياسى كمرسل يدور فى خليفة الأحداث ككل وإن كان يتوسط العرض فى اللوحة الرابعة بشكل واضح، إن مسرحيَّة اللعبة تبدأ باللوحة الأولى من خلال موسيقى سريعة تثير المتلقى فجأة نحو إحساس تنبيهى، يدق جرس تليفون بديل للدقات الثلاث التَّقليديَّة.

شخص يحمل الكرة الأرضيَّة، إنها تدور، للدلالة أن العالم يتحرك ومع حركة هذا العالم يلخص المخرج دورة الحياة فى شكل ساخر حيث يظهر الممثلون التَّحيَّة للجمهور عبر خطوط راقصة متعجبة فى صعود وهبوط لكف اليد. إنها تحيَّة الدهشة من وجود الحاضرين، وتلك هى المساحة التى يحاول العرض أن يأخذنا إليها مساحة الدهشة والتَّعجب من ممارسات وسلوكيات حياتيَّة يوميَّة نعيش فيها ولا ندركها ولا نشعر بأنها مثيرة للتعجب وتحتاج لتغيير لأننا وقعنا فى فخ الاعتياد اليومى لما يدور حولنا.

المقولة الأولى عبر اللوحة الأولى تريد أن تنبه الجميع: انتبهوا العالم يتحرك والحياة تتكرر ميلاد فزواج فحمل فأطفال فموت.

ثم يدخل العرض إلى اللوحة الثانية وهى صلب الموضوع إذا ما اعتبر الكاتب أن اللوحة الأولى بمثابة التَّقدمة، وأن اللوحة الثانية هى بداية المتن.

فإن الثيمة هى الانتظار، ثيمة اللوحة الثانية لا تدور حول الانتظار بمعناه الوجودى، بل الانتظار والقلق فى حياة المواطن المصرى اليومية، وانتظار أبسط التَّفاصيل التى لا تجىء. يلعب أحدهم دور المراقب مستخدما أداة تسليك البالوعات.

الكل يتجمد فى تشكيل جماعى مع استخدام بطاريات يد للإضاءة يستخدمها الممثلون فى إضاءة شبحيَّة للوجه.

إنه الانتظار فى أكثر الأشياء سخريَّة، فليس انتظارنا انتظارًا فلسفيًّا، فالذى لا يجىء هو الأوتوبيس وأشياء أخرى، ثم يدلف إلى مظهر آخر للفساد الاجتماعى وللانهيار وللتراجع فى مسألة النهضة، فالمشهد فى اللوحة الثالثة أمام تمثال نهضة مصر، وهو عبارة عن ممثلة تشخص الفلاحة وأحدهم يشخص أبا الهول، يدخل طائر غريب يتبول على التِّمثال فتخلع الفلاحة أول رداء لها، يدخل حبيبان يمارسان الحب خلف التِّمثال، ثم رجل يقتاد كلبا ضخما يتبول أيضًا على التِّمثال، لتخلع الفلاحة أخر قطعة ملابس وينهار أبو الهول.

هذا ما يحدث مع تمثال نهضة مصر، ولا تخلو الدلالة من وضوح واختزال وقسوة، ثم يدخل فى ذات اللوحة إلى مشهد هو فى موقف المنتصف تقريبا من المشاهد وهو مشهد الحاكم العسكرى، وهو المشهد الذى يعتقد الكاتب أنه المشهد الذى يظهر فيه

المرسل بكل وضوح. فالفساد السياسى هو المرسل وباقى لوحات العرض هى المرسل إليه كما سبق وأن أوضح الكاتب باعتبارها ردة الفعل على المستوى الاجتماعى والاقتصادى واليومى المعيش ككل.

وفى تلك اللوحة يقوم المخرج بالحديث عن الفساد السياسى بصورة مباشرة حيث السلطة العسكريّة فى هيئة جنرال يبدأ خطابا للناس بشكل غليظ وجاد. فتبدأ المجموعة فى التّصفيق له وفى التّهليل. ويظل على هيبته إلى أن تخرج له فتاة تمارس معه الجنس. ثم تحوله إلى مجرد دمية حيث تصدر هى الأوامر. يصيب الموقف حالة من الفوضى الكاملة حيث تتشكل تنويعات تعليقيّة مثل مفردة إشارة الولولة الشهيرة. ثم تلجأ الصورة للمباشرة حيث تظهر الملامح المصاحبة للخطاب السياسى للحاكم العسكرى: تعاطى المخدرات. العرى. الجنس. الفوضى. ويمكن اعتبار اللوحة السابقة هى اللوحة الرابعة.

يعرض لنا المخرج هذه المرة صراع الأجيال باعتباره أحد تجليات القهر القادم من المرسل ويصبح التّنافس على الفتيات الصغيرات هو أحد المحاور الأساسيّة للصراع بين الجيلين.

(رجال كبار السن بلحاهم الكثيفة) وبين الشباب. ينتهى الأمر إلى معركة عنيفة بالأيدى.

ثم يتحول الوفاق بين الجميع إلى قبلات وأحضان مبالغ فيها تحمل فى فحواها الزيف الواضح. ثم تظهر تجليات أوضح للمواطن الضحيّة فى اللوحة السادسة. حيث يبدأ المواطن فى البحث بالجرائد والمجلات بملل شديد. ثم يزداد الملل حين يدير مؤشر المذياع. ثم يلجا للتليفزيون وفى صورة كاريكاتيريّة يقدم لنا العرض نماذج من الإرسال:

حلقة أجنبيّة: من كثرة تكرارها مل مثلوها ذلك أنهم يريدون النوم وحين عرض الحلقة تجدها تحتوى على لعب الورق والخمر والفتاة التى تقتل كل الرجال. ثم تكاد تقتل المتفرج لولا أن قام بتثبيت الكادر.

ثم يقدم لنا التّليفزيون الفقرة الثانية وهى التّخت العربى: وهو عبارة عن أغنية مبتذلة على إيقاع التّخت العربى بشكل مبالغ فيه لحد السخريّة المرة. وبينما يدخل المتفرج للكادر كى يمارس الجنس مع الراقصة. يخرج التّخت برجاله جميعهم كى يأكلوا طعامه. ثم ينتقل بنا إلى فقرة البرامج المنوعة وهى عبارة عن تنويعات على شقشقة

الكلام ولغوه وسلوك المذيعات. ثم يأتى المسلسل العربى معبرا عن العنف الموجود فى الأسرة المصريّة: رجل يجلد زوجته، تقتله، ثم تضعه فى أكياس. والعرض يمزج فى ذكاء شديد بين داخل التّليفزيون الذى هو قطعة إكسسوار وبين خارجه. أى بين التّمثيل داخل الكادر التّليفزيونى وبين خارجه، وهى حيلة فنيّة بسيطة وذكيّة ترمى للمزج بين واقع التّمثيل داخل التّليفزيون بسلوك المتفرج خارجه. فالإعلام يحوله إلى كائن وحشى يشارك المجموعة فى أكل لحوم البشر، الحلم البشع للزوج المقتول فى قبره، والناس تأكل لحمه.

إن المرسل إليه فى اللوحة السابقة شديد الوضوح، هم الضحايا ضحايا الفساد الذى لا يعرفون مصدر تعاستهم، فيقتلون بعضهم البعض ويستمتعون بالسأم ويتسلون بالتّكرار والثبات والملل، وهكذا يمتد محور المرسل / المرسل إليه حتى اللوحة العاشرة وفقًا للسياق الذى سبق وأن أورده الكاتب.

بينما يود الكاتب استكمال تحليله للمسرحيّة عبر الانتقال للمحور الثانى من نموذج المحرك الفاعل وهو محور الفاعل / المفعول به. والفاعل هنا يمكن تسميته بمسميات عدة، وهى وإن لم تكن مترادفات للمعنى العام للفاعل فهى تنويعات عليه ليس بينها إلا تفصيلات دقيقة.

فيمكن للكاتب أن يطلق على الفاعل اسم الفساد، أو غياب الدور القومى والوطنى وضبابيّة الرؤية.

إن الفساد تسمية دالة ومباشرة، فهى كما سبق وأن أوضح الكاتب تتسبب فى كل ما هو حادث من أعراض ومظاهر تقدمها المسرحيّة. ففى اللوحة السابعة يرتد بنا المخرج فجأة للتاريخ ليعرض صورة مصغرة للفاعل والمفعول به، يمكن تطبيقها على اللوحات الست السابقة والثلاث لوحات التّالية. ففى اللوحة السابعة نرى الفساد التّاريخى المتمثل فى علاقة الحاكم بالمحكوم فى مصر، القائمة على السيطرة التّامة.

فاللوحة تقدم بانوراما تاريخيّة، حيث ترى المصرى وهو يمتثل طائعًا لكل حكامه فى كل المراحل الفرعونى والرومانى والمسيحى والإسلامى والعثمانى والفرنسى والإنجليزى ثم الثورة ثم عودة الحكم العسكرى الذى قدمه لنا فى لوحة سابقة. وهنا يجسد المخرج تلخيصه وتحليله للطبقات المتراكمة من تراث السكون السياسى فى دائرة السلطة

فى علاقتها بالمحكومين. إنه يرصد ذلك التّغير الدال المعبر عن عمق طبيعة العلاقة بين الفاعل والمفعول به.

ثم ينتقل إلى اللوحة الثامنة ليعمق الرؤية. فالفساد وغياب الدور يؤدى إلى الغزو الثقافى. فنرى أحدهم يعلم المصرى رقصة غريبة لا تمت لإحساسه بالإيقاع بشىء ونجد المصرى لا يستطيع إتقان تلك الخطوات السريعة العنيفة. ولكن ومع تكرار الإلحاح فى الخطوات الغربيّة للرقصة يبدأ المصرى فى محاولته الجادة فى تقليدها. إنها ثقافة الرقص الغربى.

ثم يضع الفاعل – الفساد – فى مواجهة مباشرة مع البراءة حيث نرى فى اللوحة التّاسعة فتاة تتلاشى براءتها بالتّدريج. فالمشاهد يرى فتاة فى مقتبل العمر ترقص فى خطوط الباليه بردائها الأبيض الناصع. فجأة تتحول إلى رقصة شرقيّة مبتذلة حسيّة تنتمى لهز البطن- الردىء.

ثم نجد المسرح وقد تحول إلى مكان – لنشر الغسيل- حيث تظهر- أحبال الغسيل- وتخلع الفتاة الرداء الأبيض الناصع لتنشره على الحبل. ثم يعقب ذلك نشر الكثير من الملابس الداخليّة. أكثرها دلالة على انتصار الفاعل / الفساد على المفعول به/ البراءة الفتاة القادمة للمستقبل وأكثرها دلالة على البراءة التى تتلاشى. نشر قميص النوم الداخلى الذى يوحى بأنه خاص بتلك الصغيرة التى كانت بريئة.

ثم تأتى اللوحة العاشرة والأخيرة والتى يتمثل فيها مفهومها انقلابيًّا للحدث لا يتماشى مع الإيقاع العام. ولعل ظهور التّمثال الفرعونى فى العرض الأول للمسرحيّة ثم علم مصر فى العرض المعاد. مع ممثل يخلع قميص النوم الأحمر من على الحبل ليضع مكانه صورة التّمثال الوحيد الفرعونى مرة. وفى مرة أخرى علم مصر. وهذا المشهد الوحيد الذى تظهر فيه عوامل مضادة لفاعل وتقاومه. وهى رغم حماستها وظهورها المفاجئ إلا إنها تمثل محاولة لبعث صحوة وإيقاع جيد يمتد للجذر الفرعونى وللدور التّاريخى فى استناد واضح على حضور التُّراث المصرى الفرعونى وفى محاولة لبعث مصر من جديد. أما العوامل المساعدة للفاعل فهى تتجلى طوال اللوحات فى حالة الضعف وانعدام القدرة على المقاومة وفى انتظار المجموع الذى لا يجىء وفى انخراطهم الدائم فى حالة اللجوء الحسى فى الرقص الشرقى والجنس والمخدرات والصمت أمام

أجهزة التّليفزيون واختراع سلوكيات عشوائيّة الطابع تقوم على التّقليد الأعمى لموضات مستوردة .. إلخ. من المظاهر التى تمثل العوامل المساعدة للفاعل.

ولكن العوامل المضادة له متمثلة فى اللوحة الأخيرة الحماسيّة مضاف إليها طاقة اللوحات جميعها فى تنوير المسكوت عنه اليومى والمعيش وفضحه فى براعة فنيّة تضعه فى موقف إعادة النظر والتّأمل من جديد.

ملاحظات تقنيّة :

أ – ذات طابع مهنى خاص :

إنه عرض يهتم بتحقق مفهوم العمل المسرحى القائم على فكرة الإبداع الجماعى الحر المؤسس على ارتجال وسيناريو مبدئى ثم ارتجال ينتج عنه عرض مسرحى.

فعرض اللعبة يحيى مفهوم جماعيّة الأداء فى عرض مسرحى شبابى مصرى ذى طبيعة حركيّة. ورغم أن تحقيق مفهوم العمل المفترض يظل أمرًا مطروحًا للنقاش وتظل فكرة تدريب الممثل فكرة مطروحة للنقاش لأن أبعادها ذات أفق أكثر اتساعًا.

ب- ذات طابع جمالى :

إن المسرحيّة فى إيقاعها ومادتها الفنيّة وفى توجهها الجمالى تتجه نحو العرض لجمهور اختصاصى، كما يحدث فى بعض التّوجهات المسرحيّة تجريبيّة الطابع. إن العرض يغامر فيقوم بفتح دائرة التّوجه للجمهور العام، وهى مخاطرة ضروريّة للغاية.

ج- ذات طابع تقنى أخلاقى :

إذ إنّ عرض اللعبة يستحق أن ينسب له الإرادة الفنيّة الحرة القادرة على العمل ضد التيار فى إطار مهنى وفنى وإدارى بالغ القسوة.

د- اللعبة إشارة ميميّة خشنة وحيويّة :

إذا اعتبرنا أن المايم بمفهومه العام وما اصطلح عليه بمفهوم حديث" تمتد جذوره إلى تلك الأداءات الارتجاليّة، وإلى ما تفرع عنه من ألعاب تمثيليّة شعبيّة باعتباره فنًّا يعتمد على التّعبيرات الصامتة التى يمكن أن تؤديها حركات الجسم، هذا وقد صاحبت بعض

هذه التّمثيليات مقطوعات غنائيّة لتساعد فى التّفسير والشرح[136].

فإذا ما سلمنا مبدئيًّا بطغيان طابع المايم فى الاعتماد على الجسد فنحن إزاء إشارة ميمة من نوع خاص. فمسرحيّة اللعبة لا تستخدم لغة الجسد المتطورة فى إطلاقها. فهى مختلفة عن استخدام جروتوفسكى التّفجيرى لطاقة الجسد. كما أنها ليست بذات مهارات البهلوان ولاعب السيرك عند مايرهولد. وإن استخدمت تلك المهارات فهى ليست بنفس توجهه. هذا كما لا يدخل المايم الخالص المطروح فى الباليه الإيهامى داخل دائرة عمل المسرحيّة.

يمكن القول إذن إن المسرحيّة فى إشارتها الميميّة هى فى إجمالها جمع راقص لإشارات التّخاطب اليومى العادى فى مدلولها المصرى المباشر والأولى فى قالب فنى بعيدا عن الإغراب من ناحية. ومن ناحية أخرى تخلو كثيرًا من القدرة على إعادة الصياغة.

إن مجموع إشارات العمل لم تخضع لعمليّة المسرحيّة إلا بخصوص ترتيبها أى جنبنا إلى جنب. وتصبح تلك الصفة للإشارة عيبا ميزا. فهى لا تطلق للجسد العنان فى تكوينات ذات خيال متناسق. لكنها تحقق كما حقق المايم فى نشأته الأولى فى حضن التّهريج الشعبى تلك السخونة والخشونة والحيويّة والمزاج الخاص. مما يفتح المجال أمام الجمهور العادى كى يتلقى ويفهم ويتمتع بما حدث.

إذن لسنا أمام باليه إيمائى وإن احتوى العرض على رقصة باليه. ولسنا أمام مسرح راقص. أو رقص مسرحى حديث بالمعنى الدقيق. بل إن مسرحيّة اللعبة إشارة ميميّة بسيطة خشنة مغلفة بإطار موسيقى يصيغ الإشارات اليوميّة فى تكوينات جماعيّة تستخدم الرقص.

هـ - تتابع اللوحات وبعض الإطالة :

من العرض الذى قدمه الكاتب فيما سبق لوقائع اللعبة نرى أنها مجموعة من اللوحات المنفصلة لا ترتبط بتتابع سببى لكنها مرتبطة بمزاج عام. وفى كثير من اللوحات تطويل لا مبرر له كما حدث فى لوحة التّليفزيون على سبيل المثال.

كما يلفت النظر تكرار خطوط الرقص الداخلة فى إطار التّدريبات الأولى الجماعيّة.

---

136 (انظر) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة. ب ت. ص (301).

وكما حدث فى اللوحة الأولى من استعراض للدخول والخروج عبر تجديف المراكب وما شابه ذلك.

فالشيء الذى يجب تأكيده أن تلك التّدريبات جزء من مرحلة عمل ما قبل العرض، ولا ضرورة لوجودها إلا بمبرر درامى.

و- الرقص والمهارات الفرديّة وبعض الإطالة:

هذا وعرض المهارات الفرديّة للرقص كما فى لوحة دعوة للرقص، أو رقص الباليه فى بداية براءة تتلاشى، هى مناطق أصيبت بالتّطويل، مما أفقد المهارة الفرديّة كثيرًا من جمالها.

ز- المباشرة الفنيّة وبعض لوحات عرض اللعبة:

توجد بعض اللحظات فى عرض اللعبة تجنح نحو المباشرة الغليظة وأحيانًا منها على سبيل المثال لوحة الخطاب السياسى التى تقدم مظاهر تعاطى المخدرات..إلخ، مما أفقد اللوحة كثيرًا من جمالها القائم على دلالة الخطاب القادم من الحاكم العسكرى.

ح- الإيقاع العام للعرض المسرحى:

أما الإيقاع روح العمل الفنى فقد قاده الإيقاع السريع للإعداد الموسيقى إلى لهاث دائم، فسرعة إيقاع اللوحات الدائمة، وكثرة الحركة الجماعيّة الدائمة واختفاء لحظات السكون يجعل فى إيقاع العمل بصريًّا وسمعيًّا الكثير من التّوتر حيث يصعب الاستمرار فى ملاحظة ما يحدث خاصة أن المخرج حين يقلل من تشتت الصورة البصريّة وحركتها الدائبة تستمر الموسيقى فى الصخب كما حدث فى لوحة دعوة الرقص.

هذا ويظل التّكوين الجمالى مصابًا بتلك الرغبة الدائمة فى تحريك كل شيء فى وقت واحد، فعناصر العرض المسرحى عندما تتحرك جميعا فى نفس اللحظة وطوال العرض دون مبرر مختلف وواضح فى كل لحظة، يؤدى ذلك إلى إصابة العرض باللهاث والتّوتر.

وتلك الملاحظات التّقنيّة ذات الطابع السلبى يمكن رؤيتها من وجهة نظر أخرى باعتبارها صفات وملامح أصيلة فى إبداع اللعبة الذى يظل سر قدرة مبدعه على الإدهاش هو إيقاع الصخب القائم على الصدمة، وقد أثارت المسرحيّة وقت عرضها استقبالا

نقديًّا واسعًا ودهشة وصدمة وغيره فنيّة للعاملين بالمهنة. هذا ويبقى عرض اللعبة رغم الإيقاع ومشاكله ورغم بعض التّطويل ورغم النهاية غير المبررة. ورغم عموميّة الطرح السياسى وعدم دقته. يبقى عرض اللعبة بإشارته الميميّة الخشنة البسيطة وانضباط وجديّة فريق العمل. علامة فارقة فى مسرح التّسعينيات.

ط- ملاحظة على السينوجرافيا والفراغ المسرحى:

اعتمد عرض اللعبة على الفراغ المسرحى الحر بدون إضافات أو استخدام لمستويات غير مستوى الصفر الذى تتغير عليه المشاهد طوال الوقت. والذى يسهم فى خشونة العرض باستخدام عار لخشبة المسرح. والذى يتم استخدامه فى عرض اللعبة ليتشكل عبر قطع الأكسسوار البسيطة مثل الحبل الذى يمتد ليصنع سطح منزل. أو سور بسيط. أو إطار لجهاز تليفزيون يتم وضعه على واجهة المسرح لنرى ما بداخله باعتباره عرضًا تليفزيونيًّا.

ك- الحياة اليوميّة فى عرض اللعبة:

إن عرض اللعبة تظل ميزته الهامة فى كونه عرضًا مسرحيًّا حركيًّا ينتمى للمسرح الحركى. وهو نوع ليس بجديد على المسرح العالمى. ولكنه جديد على المسرح المصرى آنذاك.

هذه واحدة. أما الثانية وهى ما تعطى العرض من وجهة نظر الكاتب أهميّة فهى كونه يلتقط بذكاء وحساسيّة شديدة فكرة تفاصيل الحياة اليوميّة بمشهديّة مسرحيّة تعبر عن عين فنان مرهف قادر على التّقاط اليومى والمعيش عبر انتماء وفهم واضحين لدور المخرج فى التّعامل مع الواقع الحى ومشكلاته.

وإذا ما جاء الكاتب لنموذج بيرس التّأويلى فإن المفسرة المباشرة فى عرض اللعبة لا تبدو للوهلة الأولى أن بينها وبعضها البعض رابط. إذ إنَّ اللوحات المنفصلة المتصلة لا يوجد بينها ما يربط كخيط درامى إلا ما يمكن تسميته باللعبة على مستوى ملاحظتها فى كل لوحة. حيث ترصد اللعبة أو المفارقة القائمة فى حياتنا اليوميّة التى أخذت هيئة اللعبة.

فاللوحة الأولى تعبر عن أن العالم يدور، وهو بين يدى شخص يدور كأنه لعبة ثم اللوحة الثانية وهى تعبر عن انتظار للذى لا يجيء من الاحتياجات الإنسانيّة اليوميّة ثم لعبة انهيار نهضة مصر والفساد السياسى فى هيئة الحاكم العسكرى. ثم لعبة صراع الأجيال الكوميديّة التى يتم تلخيصها فى الصراع على الفتيات، ثم لعبة الاستلاب الإعلامى ثم الحديث عن لعبة القهر عبر التّاريخ، ثم التّقليد للقيم الغربيّة عبر نموذج الرقص، ثم قهر البراءة والقيم الإنسانيّة النبيلة، ثم لوحة بنحب مصر وهى انتصار لقيم مصر ومكانتها رغم كل ما سبق، وهى نهاية غير منطقيّة بالعودة لمجموعة اللوحات السابقة. ولكنها مبررة على سبيل التّمنى بزوال المظاهر السلبيّة الموجودة فى اللوحات الثمانى، باستثناء اللوحة الأولى والأخيرة بالطبع.

إن الكاتب يعيد ما سبق أن رصده فى تحليله للمسرحيّة عبر نموذج المحرك الفاعل، ولكن فى هذه المرة ليرصد المفسرة المباشرة التى لا يربطها خيط مشترك سوى مظاهر سلبيّة وملحوظات ذات طابع انتقادى للواقع اليومى المعيش، وهذا يقودنا للمفسر الدينامى الذى يقارن المفسر المباشر، أو المعطى المباشر بالواقع المادى الخارجى خارج العالم المسرحى، فإن التّفسير يأخذنا إلى أزمة السلطة والفساد وغياب تداول القيادة وتداول حركة التّسليم والتّسلم بين الأجيال وأزمة الهويّة وتراجع الشخصيّة القوميّة للاستلاب تجاه الرؤى الغربيّة، وانتشار غلاظة الحس بالمقارنة لاختفاء البراءة والتّحضر وإعلاء شأن الحواس وانتظار عدمى يلغى الإحساس بوجود الزمن وعدد من المشكلات فى التّعامل اليومى القائم على عدم الاحترام المتبادل بين الناس، وفى صيغة أخرى غياب التّواصل الناتج عن غياب هدف عام يتحرك الجميع فى اتجاهه.

إن المفسرة الديناميّة تجعل من عرض اللعبة واحدا من أجرأ العروض المسرحيّة فى المسرح المصرى فى التّسعينات، وهذا سر نجاحه، والاستقبال الجماهيرى والاستحسان النقدى الذى لقيه عرض اللعبة، فهو لم يقدم عرضا حركيًّا تجريبيًّا خاليًّا من الهموم المصريّة لعموم الناس بل فجر المخرج ذاته وسط أزمة العادى واليومى والمعيش بوعى وإخلاص وشجاعة لا تنم عن رؤية سياسيّة ذات تصور منظم ولكن تنم عن حس فنى وطنى شريف.

وإذا ما جاء الكاتب للمفسرة النهائيّة فهى متنوعة ما بين آراء مختلفة للنقاد، فيرى فؤاد دوارة أن تلك التّجربة لم تكن جديدة فى نوعها فقد:

سبقتها تجارب عديدة مشابهة، تسعفني الذاكرة ببعض أمثلة في عرض (هناء عبد الفتاح) الذي استلهم قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وعروض الفنان أحمد نبيل، وهشام عبد الحميد، برغم أن الأخيرة عروض فرديَّة ولكنها تعتمد على الحركة والبانتوميم وتوافق الإيقاع مع الإيقاع الموسيقي لعرضنا هذا الذي قد يمتاز عنها بجماعيَّة الحركة، وبمزيد من الاجتهاد ومحاولة التَّطوير.. أما عن أمثال هذه التَّجارب في الخارج فحدث ولا حرج، لعل آخرها عرض (القمة) الذي قدمته ممثلات إنجليزيات بارعات في مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التَّجريبي وحظي بإعجاب كل من شاهده، واعتقاد أنه كان له تأثير واضح في فكرة اللعبة، كما نحس في مشهد التّليفزيون الطويل بتأثر ماثل بمسرحيَّة المهرج للشاعر السوري محمد الماغوط[137].

وعن ملاحظة التَّدريب الشاق والأداء الحيوي للفريق تلحظ عبلة الرويني:

كشف التَّدريب الجاد والمتواصل عن قدرة فريق العمل على إحداث التَّوافق بين الإيقاع الحركي الموسيقي المستخدم طوال العرض بديلا عن الجملة الحواريَّة، تميزت الجملة الحركيَّة المستخدمة داخل العرض بتنوع مفرداتها المختلفة بين التَّحرك والتَّعبير الراقص، والتَّعبير الحركي والبانتومايام مع إمكانيَّة أعضاء الفرقة على الأداء الحي والحيوي[138].

يبدو للمفسرة أن تعدد الآراء حول عرض اللعبة واضحًا، على تنوعه فقد أثار العرض ردود فعل واسعة إلا أن الجانب الحركي فيه هو الذي استطاع أن يلفت الأنظار بشكل واضح، وكأن الحركة المسرحيَّة كانت تبحث عمن يقدر على أن يقدم لها صيغة مسرحيَّة مختلفة عن صيغة مسرح الكلمة حيث ترى د. نهاد صليحة في هذا الشأن:

منذ سنوات والحديث دائر حول تحديث تقنيات المسرح المصري وضرورة البحث عن طرائق جديدة للتعبير عن ركام الكلمات الذي ازحم خشبته، وحين أصابتنا حمى التَّجريب، التهب الحديث ووصل إلى درجة الغليان خاصة بعد أن شاهد المسرحيون المصريون عرض جلسة سريَّة وغيره من العروض الصامتة الإنجليزيَّة والبلجيكيَّة فإذا بالمسرح الصامت

137 فؤاد دوارة: اللعبة وتدريبات فن الممثل، الكواكب، مجلة أسبوعية، القاهرة، عدد 2050، 13/11/1190 – ص (17).

138 عبلة الرويني: الأخبار، يومية، دار أخبار اليوم، القاهرة، عدد 12010، 8/11/1990، من الأرشيف الخاص للناقدة.

والراقص يتحول فى الخيال إلى المطمع والمطمح وإلى أقصر السبل إلى العالميَّة والغريب أن هذا الحماس المتدفق لم يفرد على مستوى التَّنفيذ تجارب تذكر. اللهم إلا تجربة (الدريكة) لانتصار عبد الفتاح وتجربة أخرى أجهضت قبل العرض لعبد الستار الخضرى.

فالعرض يبدأ بمجموعة من التَّشكيلات الحركيَّة التى تقدم لنا صورا ونماذج بشريَّة من حياتنا المعاصرة على أنغام موسيقى تمزج فيها الألحان المألوفة بإيقاعات الديسكو. وتنتهى هذه المتتاليَّة الحركيَّة فجأة بحالة من العديد وإشارات تنم عن الحسرة والخسارة لا تلبث أن تفضى إلى تكوين حركى تخلط فيه أفعال الخياطة بقزقزة اللب والغسيل وعزف الموسيقى! لعل المخرج قصد بهذه اللخبطة أن يعبر عن الخلط والفوضى التى تطبع حياتنا الآن[139].

إن ذلك التَّفسير يتوافق إلى حد كبير مع المفسر الدينامى وإن ظل مشهد الحاكم العسكرى هو المفسر المفتاح للعرض كما ذكر الكاتب فى تفسيره الدينامى.

139- د. نهاد صليحة: روز اليوسف، مجلة أسبوعية تصدر عن مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، عدد 3257، 12/11/1990، من أرشيف المركز القومى للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية.

(5)

1991

داير داير

إن مسرحيَّة داير داير تدور حول الصراع على السلطة. إنه ذلك الصراع الشهير على من يحتكر السلطة. والأحداث تدور في عنصر افتراضي تاريخي هو العصر المملوكي نسبة إلى نوعيَّة الأسماء وطريقة تقسيم تراتبيَّة السلطة من سلطان وزوجته حاملة لقب الخوند، وياور، وخاصكيَّة وخلافه. أي أن الأحداث تجنح نحو الفانتازيا وتميل أكثر إلى جانب الخيال والوقائع المفترضة ولا تستلهم وقائع التَّاريخ وإن لبست ثوبه، وارتكنت إلى إيقاع الدم والمؤامرة والخيانة الذي فرض نفسه على تلك الفترة.

وإذا ما حاول الكاتب تحليل المسرحيَّة في إطار نموذج المحرك الفاعل فإن المرسل هنا هو ما يمكن تسميته بمفهوم طاقة السلطة، أو شهوة السلطة الجاذبة والمغريَّة بالامتلاك والاستحواذ. إن بريقها وقدراتها السحريَّة وإمكانياتها اللانهائيَّة هي المرسل الفاعل الحقيقي، وإن بدت كموضوع في موقع المرسل إليه وفقا للتفكير المبدئي، أما المرسل إليه هنا في مسرحيَّة داير داير فهم مجموعة المتصارعين على الحكم فمنذ أن بدأت حسنيَّة زوجة داير في دفع زوجها نحو الحلم بكرسي العرش وإقناعه بسحر السلطة، بعدما لمعت في عينيها فكرة أن تكون الخوند وتحتل موقع السلطانة، ومنذ أن استطاعت أن تقنع زوجها باغتيال السلطان كرتباي، وقد اختل السكون في أرجاء المملكة إذ عقد داير رئيس الحراس وجاشانكير السلطان المغتال السلطان كرتباي وقد اختل السكون في أحداث المملكة إذ عقد داير رئيس الحراس وجاشانكير السلطان المغتال كرتباي العزم مع مجموعة من المتآمرين على قتله. إن داير منذ اللحظة الأولى في الحديث عن السلطان يلحق به صفة المغتال، فهو حين يستيقظ فزعا من كابوسه الذي رأى فيه السلطان

غاضبا عليه يخبر زوجته أنه رأى السلطان المغتال كرتباى كأنه غضب عليه. إنها قناعة متأصلة فى رأسه ممزوجة بسخريَّة واضحة تجعله يلحق به صفة المغتال. وحين ينتهى داير من حل مشكلته مع ضميره. يقوم بتدبير مؤامرة تبدأ بدعوة خان باى المملوك المتآمر الذى وعده السلطان بولاية الوجه القبلى. ويغريه بأنه هو الذى سيمنحها له. ويتفق معه على مؤامرة الاغتيال. وبينما ينزعج مغلباى ابن السلطان كرتباى وأمه من خروج السلطان لموكب الإيوان لعرض المظالم والشكايات يكون داير قد أعد الخطة بالتَّعاون مع خان باى. ويتم تنفيذها بأن يقترب داير من السلطان ويدوس على قدمه ثم يعطى كلمة السر فينقض على الجنود المتآمرين أتباع دايربك ويقتلونه بينما يخرج بعضهم لتتبع مغلباى وأمه لقتلهما وللتخلص التَّام من عائلة السلطان كرتباى ويبحث داير وزوجته عن أداتى السلطنة: خاتم السلطنة. ومفتاح القلعة قلعة الجبل. إنهما الأداتين الدالتين على امتلاك مقاليد السلطة.

وهكذا تحدث متوالية الخيانة. إذ يتنكر دايربك لعهده مع خان باى حيث كان قد استماله بوعد بالحصول على حكم الوجه القبلى. لكنه ينكر وعده تمامًا ويصبح أقصى أحلام خان باى أن يتركه يذهب لحال سبيله. ويعمل داير بك غدره وتقتيله فى المماليك ويجردهم من أموالهم وممتلكاتهم ويمارس ألعابه السياسيَّة فى الإفراج عن المسجونين وتخفيف الضرائب. ثم يعود ليسجنهم بتهم مختلفة. ويفرض ضرائب خرافيَّة بشكل تدريجى. وتتم له السيطرة على الحكم وتذيع صفته بين الناس كحاكم مؤذ ورهيب.

وهكذا استطاع المرسل- كرسى العرش- أن يحرك المرسل إليه داير وبالطبع محركته الدافعة زوجته نحو البقاء فى السلطة. ثم يستجمع مغلباى ابن السلطان شتاته ويجمع جيشا ويخرج داير لمحاربته وينتصر داير بطريقة معكوسة. أو قل ينتصر بالسلب. إذ بعد هزيمة داير فى المعركة وقتل مماليكه ووقوعهم أسرى. إلا أن جنود مغلباى حصلوا على رشوة ذهبيَّة من مماليك داير وأطلقوهم للحريَّة بعد أن كانوا أسرى.

وهكذا أصبح المنتصر فى الحرب وحيدًا مهزومًا مضطرًا للهرب قبل أن يقع فى يد البدو أو الحرافيش. وزوجته تبحث عنه إلا أن خيانتها له أثناء الحرب وهروبها مع عشيقها القديم. إبراهيم الصغير الذى قتل مملوكه أبو سمرة السكران والذى يأخذه الطموح لأن يحلم بالعرش. ولكنه يتخلص من حُسنيَّة فهو لا يثق فيها ويتفق مع الحرافيش على الاستيلاء

على الحكم، وجمع الضرائب من الناس، وتحويل بعض الحرافيش إلى خاصكيَّة ومماليك، أما مغلباى وأمه خان باى فلا يمكنهما حظهما من الاستيلاء على العرش، وتفشل الخطة القائمة على زواج السلطانة أرملة السلطان المغتال كرتباى من خان باى الخائن المخدوع من – داير بك – والذى كان قد رضى بدور الوصى على العرش على أن يصبح الابن مغلباى هو السلطان، إلا أن هروب داير وسوء حظ مغلباى الذى هربت منه جنوده بعد حصولهم على الذهب من الأسرى قد أتاح حالة فراغ للمرسل الأساسي- كرسى العرش- وحالة الفراغ السياسى هى التى أتاحت لإبراهيم الصغير أين السكر والليمون ابن الموالد وخيال الظل والحرافيش فرصة الصعود، إلا أنه ليس بطلا شعبيًّا مخلصًا وليس حالمًا بعالم أفضل، ففى دائرة السلطة الجهنميَّة القائمة على الدم والخيانة وانتهاز الفرص لا يصعد قلعة الجبل أحد إلا ويتوعد الناس بألا يتركها إلا وقد شاب الغلام، ويعد الجميع فى نهاية المسرحيَّة، بأنه سيبقى فى مكانه وكل الزمان زمانه.

وهكذا يتحول الجميع رغم حركتهم الدائبة إلى مرسل إليه بينما تظل السلطة فى واقع الأمر بجاذبيتها وبقوتها وبطاقتها هى المرسل فى عالم مسرحيَّة داير داير.

إن محور المرسل – المرسل إليه بتأمله فى المسرحيَّة تجده معبرًا عن محتوى المعرفة المعبر عن وعى بدائرة السلطة الجهنميَّة.

أما إذا انتقل الكاتب فى تحليل مسرحيَّة داير داير إلى المحور الثانى وهو محور الفاعل / المفعول به فإن النظر فى هذا المحور يجعلنا نضع حسنيَّة كشخصيَّة فاعلة فى موقع المحرك الفاعل الأساسى، فهى التى حلمت أولا بمقعد السلطانة وبلقب الخوند وهى التى دفعت زوجها داير إلى الحلم بكرسى العرش وهى التى قامت بشحنه بطاقة الخيانة والرغبة فى امتلاك مقاليد الحكم وساهمت فى تقريب المؤامرة إلى ذهنه، وسهلت عليه اغتيال السلطان كرتباى، وهنا أصبح السلطان كرتباى فى موقع المفعول به المقتول ولكن سير الأحداث يقوم بتبديل الخانات إذ إنَّ داير إذا ما إختل موقع الفاعل بجوار حسنيَّة الفاعل الحقيقى، فهو بعد المؤامرة، والاغتيال والسيطرة على الحكم يقوم بتشريد العامل المساعد به فى نجاح المؤامرة، وهو خان باى، ويحنث بعهده معه، ولا يمنحه إقليم الوجه القبلى بل ويشرد معظم الأعيان والمماليك والتجار، ثم ينقلب الأمر بداير من موقع الفاعل إلى موقع المفعول به، إذ بعد أن ينتصر فى معركته مع مغلباى ابن السلطان

المغتال كرتباى ينهزم من الداخل، إذ يقبض جنوده المرتزقة رشوة من أسرى الحرب فيهربون ويصبح هو سلطان منتصر بلا جيش، فيضحى مهزوما نهائيًّا فى زوايا النسيان حتى يبتلعه تمساح النيل، أما حسنيَّة فتكتشف أن إبراهيم الصغير ابن السكر والليمون يعد أن هزم الجميع بالهروب مع حسنيه زوجة السلطان، داير قد خدعها ولم يكمل لها أحلامها بالاستمرار معه على عرش السلطنة بل تخلص منها، واستولى إبراهيم الصغير على العرش بعد هزيمة مغلباى ابن السلطان المغتال وفشل تحالف أمه مع خان باى وهروب داير وبعد عثور حُسنيَّة عليه آثر الاختفاء، عقب فضيحتها له بالهروب مع أحد جنوده، وبعد أن كره السلطنة قرر أن يستجيب لإعلان عن وظيفة تنبل فى إحدى تكايا السودان، إن إبراهيم الصغير يضع الجميع فى النهاية وفقا لحسن حظه ولانتهازه الفرص فى موضع المفعول به.

إن العوامل المساعدة والمضادة فى خط الحدث فى مسرحيَّة داير داير تتغير وفقًا لطبيعة الحدث الدائرى الذى يبدأ برغبة حسنيَّة راقصة الموالد السابقة وزوجة داير رئيس حرس وجاشنكير السلطان المغتال كرتباى فى دفع زوجها نحو الحكم حتى تصبح سلطانة فهى هنا فاعل بتنفيذ المؤامرة وممارسة شرور المماليك وهنا تصبح عائلة السلطان المغتال الأم وابنها مغلباى مفعول به ثم يصبح داير مفعول به بخيانة حسنيه له مع صديقها القديم إبراهيم لاعب خيال الظل فى المولد، ثم يعتلى إبراهيم العرش ويصبح هو الفاعل النهائى، إن تلك الدائرة والتى يرصدها الكاتب موجزة بعد أن رصدها سلفًا بشكل مفصل كى توضح تعاقب لعب الفاعل والمفعول به فى مسرحيَّة داير داير مما يوضح تبدل خانات العوامل المساعدة والمضادة وفقًا لتغير دائرة الصراع والمصالح والخيانات المتواترة، فداير وزوجته وخان باى وثقة السلطان برئيس حرسه هى العوامل المساعدة لداير وزوجته على اغتيال السلطان، ثم شراهة داير للسلطة والنساء والطعام وقذارته وراء إحجام زوجته عن الاستمرار فى إخلاصها له وخيانته مع إبراهيم الصغير أحد حراسه وخدمه، وهى هنا عامل مساعد لإبراهيم مضاد لداير الذى دمرته الفضيحة نفسيًّا، خاصة بعد هروب جيشه منه عقب المعركة التَّهكميَّة التى يقدمها العرض فى شكل (قافية من تبادل الشتائم) بين الابن مغلباى وحرس السلطان السابق والسلطان الحالى داير، وهكذا تتحول حسنيَّة من عامل مساعد لداير تقوم بدفعه نحو الطموح القاتل إلى عامل مضاد يجعل من إبراهيم الصغير سلطانًا مستغلا حالة الفراغ السياسى.

ملاحظات تقنية:

أ- المحاكاة التَّهكميَّة:

إن المحاكاة التَّهكميَّة لنص بذاته يمكن الاستدلال عليها. أما أن تكون المحاكاة التَّهكميَّة لعالم أوبو العبثى المشهور تلك الشخصيَّة التى ربما نرى مقارنة بينها وبين داير فى أوبو ملكًا أو قل عالم الفريد جارى القائم على عالم متخيل عبثى لكنه متماس مع الواقع. إن داير ملكًا لا يمكن أن يذكرك بأوبو إلا لأمانة المعد أو قل صانعَى سيناريو العرض خالد ونجيب جويلى، وبالطبع حسن الجريتلى بذكرهم الأصل الذى اعتمد عليه نص داير داير.

فنحن إذن أمام استلهام لنص يقوم على عالم به قدر كبير من المبالغة المضحكة (الجروتسك) أو على التَّقدير الدقيق هو استلهامهم لمسرحيات (أوبو) لألفريد جارى ومسرحيَّة داير داير تستلهم الروح وتستلهم ذلك الفعل الدائرى الذى يقع فى فخه من يبحثون عن كرسى السلطنة.

إنه بارودى على نص جروتسك عبثى الطابع، لكن أصالة الكتابة وعالم المماليك المخترع الافتراضى يجعل الاستلهام خفى الطابع إنه استلهام للتقنيَّة وبالتَّحديد استلهام لجوهرها كفكر عبثى يصل لعمق فهم الحياة والصراع على السلطة ويصور سلطانًا يجلس على عرش من القمامة والضياع. أما وضع ذلك المحتوى فى قالب مصرى تراثى فذلك جوهر الأمر وموضع أهميَّة مسرحيَّة داير داير بالأساس.

ب- البناء التُّراثى فى مسرحيَّة داير داير:

المدخل القائم على تقديم العرض فى خطاب مباشر للجمهور يقوم على ديباجة بدائيَّة تعود لعالم لاعبى خيال الظل القديم حيث استعان العرض (بالريس إبراهيم) مقدم فرقة خيال ظل حقيقى من قدامى اللاعبين الذين هم على قيد الحياة.

وهو يفتتح العرض بقوله: استغفر الله العظيم إذا ليلى على جن ما جنيت. وأنا قاصر وطفل جنين، أحمده وأشكره من قبل ما أقول فن، أحمده وأشكره من قبل ما يفنين، خلق الروح فى الجتة لها موطن. النفس م النار أما الجسم خلق من طين. يعطى العطايات وهو بالعطا بيمن. يعطى العطايات واللى شريكه مين؟ أنا إبراهيم المقدم ريس الفرقة ديه. قص العرايس صنعتى واللعب بيها غيتى ومهنتى الصبح أقصقصها وبالليل ألعبها.. [140].

140- خالد ونجيب جويلى، حسن الجريتلى: داير .. داير، مخطوطة عل الآلة الكاتبة، ص (2).

إنه أسلوب المقدم الشعبى الذى يكسر وبتعبير أدق يلغى المسافة النفسيَّة والجمالة بينه وبين الجمهور ويكثر فى الدعاء قبل البدء فى التَّشخيص.

ثم يدخل بنا العرض إلى منطقة الذكر والغناء الجماعى على قول الله حى... وهو ذكر يمثل منذ اللحظة الأولى بمقدرة العرض على إعادة إنتاج لغة مستوحاة من اللغة العاميَّة المصريَّة التُّراثيَّة التى تشبه فى ملامح تكوين جملها ومفرداتها، لغة بابات ابن دانيال، وبقايا تراث العاميَّة المصريَّة القادم من العصر المملوكى، إنها مقدرة خاصة واضحة على انتقاء المفردات، وطريقة بناء الجملة ذات المذاق الشعبى الحريف، التى لا تصدر فعلا على لسان إلا وهو لسان الحرافيش والشطار وأهل الفهم والمغامرة ممن عاشوا تفاصيل الشارع والحارة المصريَّة القاهريَّة القديمة، ولكن تلمح فى اللغة المستخدمة أيضًا مذاقًا ساخرًا للغاية بحيويَّة وطزاجة اللحظة الحاضرة وبحساسيَّة مختلفة هى البساطة والنفاذ لعمق الذائقة الشعبيَّة مع وعى معرفى وسياسى عميق لا يلجأ للتعالى، ومن نماذج تلك اللغة المستخدمة ما نجده على لسان المجموعة وهم يمارسون الذكر فى بداية العرض:

يا حى الله حى الله حى	أرض على وشتت اللى فى بالى
اللى هبش رزقى ورزق عيالى	وأصله واطى بس قصره عالي
وانت الشهيد المطلع يا حى	يا حى الله حى الله حي[141].

إنها لغة تمزج الدينى بالسياسى بالمفردة الشعبيَّة فى حساسية وذكاء معاصر.

ج- المزج بين التَّمثيل والغناء فى العرض:

إنها استجابة واضحة فى بناء العرض للفهم وللذائقة الشعبيَّة التى تحب الغناء أثناء التَّشخيص، بل والرقص الشرقى أحيانًا، وهو ما قامت به حسنيَّة فى أحد مشاهد العرض بشكل به قدر من المبالغة التَّهكميَّة، والعرض تتخلله مجموعة من الأغانى التى غالبًا ما تحل محل تقنية الجانبة الغربيَّة، أو المونولوج بالمعنى التَّقنى لتصبح خطابًا مباشرًا للجمهور ولكن بشكل غنائى مثل المقطع الغنائى الذى يقدمه (خان باي):

141 المصدر السابق: ص (2).

(خان باى يعود للمسرح ويغني)

ما دمت تلعب فى الوساخة — لازم تطرطش فى وشك
وما دام بتاكل من الزبالة — تلاقى ميت جريوع ينشك
كنت وزير من الأكابر — صاحبت ليه صايع وفاجر
يشتريك بعشوة فارغة — ويبيع أبوك لألف تاجر
هانزل وادور على اللى هربوا — اقلبه دى عشرة قديمة
ولما يوم يعودوا تاني — ها ابقى فى راس الحكومة
ما دمت تلعب فى الوساخة — لازم تطرطش فى وشك[١٤٢].

إنه يبث لواعج نفسه فى صيغة مونولجيَّة، إذ إنَّه يفعل ذلك بمفرده والمسرح فارغ تمامًا ولكن هذا هو جوهر التَّجريب على التُّراث فى عرض داير داير لا نملك أمام المونولوج المغنى إلا أن نشعر به كأنه غناء موقع بمصاحبة العود وآلة إيقاع بسيطة، وقادم من تراث الغناء أثناء التَّمثيل فى بابات الخيال المعروفة، إنها براعة فى تحرير التِّقنيَّة الغريبة ليتم مزجها وغرسها فى إيقاع تراثى لا يخلو من حداثة ولا ينكر استلهامه لعالم أوبو العبثى الساخر القائم فى موقع جذاب من تراث المسرح العالمى لمؤلفه الفريد جارى.

د- جدة السينوجرافيا وأصالة تطويرها للشعبى فى إطار مستحدث:

إن تصميم المشهد المسرحى، وبالطبع المناظر والملابس والأكسسوار فى علاقتها بحركة الممثل وماكياجاته تبدو فى عرض داير داير مبتكرة، إذ يقوم الفراغ المسرحى للعلبة الإيطاليَّة فى المسرحيَّة بذاته، دون مستويات أرضيَّة بل تدور الأحداث على المستوى صفر فى فراغ أبيض اللون بستارة خلفيَّة بيضاء، ومما يكمل ذلك الإطار الأبيض ملابس بيضاء تميل للون (البيج) قليلا فى درجة مميزة من الأبيض الأسفنجى وفى ملابس حمراء قليلا لحسنيَّة التى ترتدى ما يشبه ملابس الراقصات (الغوازي) فى العصر المملوكى، كما ترتدى رداء أسود اللون وهى تقوم بدور الشيخة نبويَّة، إنه الأسود الوحيد فى الفراغ الأبيض الرائق التى تتحرك فيه الشخصيات حركة مسرحيَّة هى أقرب للبطء منها لحركة الإنسانيَّة الواقعيَّة العاديَّة.

---

142 المصدر السابق: ص (18).

إن الملابس المملوكيَّة هى التى تمنح الأحداث والمنظر والفراغ تلك الصيغة التُّراثيَّة إلا أن تطويرها ووضعها فى إطار مبالغ فيه من أغطيَّة رأس مستطيلة أو مشغولة بدقة كأباريق وصوانٍ للسلطان والسلطانة، أو كروش دائريَّة وبطون منتفخة وأحذيَّة ملتويَّة بصيغة مبالغ فيها، بل ومصنوعة بطريقة متقنة لحد المبالغة. إنها المبالغة فى الإتقان التى تصنع صورة مشهديَّة لا تخلو من جدة، ولا يعتمد العرض فى مشاهده على ديكور واقعى الطابع بل يقسم المسرح إلى مناطق موحيَّة عبر الإضاءة، بأن يصبح جزء هو (الخرابة) وبأن يصبح (عود الجريد) البسيط حمارًا، وبأن يتسع المسرح لخيال الظل عبر الستارة ومن أمام الستارة لتصبح عرائس الخيال فى مقدمة الستارة فى يد الريس إبراهيم بجلبابه البلدى، وليس من خلفها ويصبح لها طابعٌ جديدٌ، إذ يقوم الممثل باستخدام العروسة على مستوى مرتفع قليلا (سرعان ما يزول)، وهو يتحدث بلسانها إن استخدام إيقاع التَّمثيل المستلهم من سخريَّة أهل مهنة الخيال وبهيئة مطورة، هو ما يصنع جوهر التَّجريب فى مسرحيَّة داير داير.

هـ - منهج الأداء التَّمثيلى فى المسرحيَّة :

إن لجوء الممثل للتمثيل القائم على المبالغة مع حياد تعبير الوجه التَّقليدى المعتمد على اللون الأبيض مكياج دائم، مع رسم للعيون فى شخصيَّة نسائيَّة كالسلطانة أرملة السلطان المغتال كرتباى مصحوبًا ببطء فى الحركة أقل كثيرًا من الحركة العاديَّة، وفى معظم مشاهد المسرحيَّة تلحظ البساطة فى التَّمثيل ومخارج الحروف والأداء الصوتى الخالى من الانفعالات الحادة.

إنه أداء تمثيلى بسيط مخالف لحالة المسرحيَّة فى الملابس وفى الإيقاع العام لتصميم الحركة، يحقق دهشته ومتعته ولا يتعارض الصوت مع الحركة رغم تناقض منهجى الأداء ما بين المبالغة فى الملابس ومسرحة الحركة وما بين هدوء النبرة الصوتيَّة وتحييد تعبيراتَ الوجه، إلا أنهما- على تناقضهما- يحققان فيما بينهما انسجامًا يجعل الأداء التَّمثيلى فى رؤية جديدة ومتسقة مع الإيقاع العام الهزلى للعرض المسرحى القائم على السخريَّة عبر ابتعاث لغة تراثيَّة قديمة فى ثوت جديد، وتلك العناصر على ما يبدو عليها من بساطة إلا أنها تصنع فى النهاية أسلوبًا خاصًّا لمسرحيَّة داير داير.

وإذا ما جاء الكاتب إلى تطبيق نموذج بيرس الدلائلى على مسرحيّة داير داير فإن المعطى المباشر للمسرحيّة يدور حول فعل الصراع على السلطة. وكما سبق وأورد الكاتب، فإن الصراع على العرش الذى بدأ بخيانة داير لسلطانه كرتباى أعقبته سلسلة من الخيانات المستمرة انتهت بخيانة زوجة داير له، مما أدى إلى رغبته فى السفر لممارسة التّنبلة فى السودان وصعود إبراهيم الصغير لكرسى العرش وتخلصه من حسنيّة، وإبراهيم يتعهد فى نهاية العرض بأنه لن يترك الحكم إلا وقد شاب الغلام والمعطى المباشر للصراع على الحكم فى سلطنة شبه مملوكيّة فانتازيّة الطابع يجعل المرء يتأمل كل هؤلاء الانتهازيين وهم يحتلون كرسى السلطنة. ونرى أن رؤية داير وسلطانه السابق المغتال وكذلك إبراهيم ومجموعة الحرافيش الذين قرروا أن يساندوه للوصول للحكم، جميعهم وخان باى ومغلباى الابن وأمه أرملة السلطان ينظرون للشعب كمصدر دخل، وليس أمام السلطان إذا ما حكم من مصدر لموارد السلطنة سوى المزيد من سطوة إرهاب الشعب وامتصاص دمه، عبر فرض المزيد من الضرائب للحصول على مصروفات الحكم وأبهة السلطنة.

أما المفسر الدينامى وهو الذى يقيم حوارًا مع العالم المادى الخارجى والذى تؤدى مقارنة مفسرته المباشرة، بالواقع المادى المعيش، خارج نطاق المسرحيّة إلى تفسير حيوى حول عرض لتراث مصرى مملوكى لفكرة تداول السلطة، حيثُ إنَّ غياب رأى الشعب وإرادة الجموع وأيضًا النخبة هو الأمر اللافت للنظر والذى يمكن مطابقته بالواقع، واللافت للنظر هو فكرة البقاء فى كرسى الحكم دون اعتبار إلا لأصول الحكم السياسيّة التى تضمن بقاء الحاكم فى كرسى الحكم أكبر مدة ممكنة، إن غياب فكرة المؤسسات وحلول المؤامرة وسيطرة الهوى والحظ الشخصى فى تداول السلطة، هى الفكرة التى يمكن للمفسر الدينامى رؤيتها فى مسرحيّة داير داير.

هذا وإذا ما جاء الكاتب للمفسرة النهائيّة فإن الناقدة سامية حبيب ترى أن:

"شخصيات المسرحيّة تتسابق سباقا محموما حول كرسى العرش ولكنها تنعكس فى نفس الوقت كشخصيات ظليّة هشة عبر وجدان إبراهيم فى لعبة الخيال، غير أن هذا الانعكاس نفسه يعبر عن الرؤية الفكريّة للمخرج تجاه هذه الشخصيات وطبيعة

الصراع الذى تنخرط فيه بوصفها شخصيات مسلوبة الإرادة، ولا وجود لها بمعزل عن اليد التى تحركها والعقل الذى ينطق من خلالها[143].

كما تلحظ الناقدة ملاحظة تقنيَّة خفيَّة، لكنها شديدة الذكاء وهى:

أن فريق عمل (داير داير) أحدث ازدواجًا مستمرا فى الصورة المرئيَّة أو بتعبير آخر الصورة التَّشكيليَّة فى سياق الزمن بين ما هو ظاهر وما هو باطن. فكان خيال الظل هو التَّعبير الممسوخ أو الكاريكاتيرى لمستوى الصياغة عن صياغة التَّمثيل البشرى. وقد اعتمد المخرج فى طرح هذه الرؤية على التَّقنيات الآتية:-

تلاشى الكتلة الحيَّة المتحركة فى الإطار الثابت (البانوراما) وذلك بتوحيد اللون بين ملابس الممثلين ولون البانوراما وكذلك الأكسسوار والأحذيَّة فكل أولئك اتخذوا اللون الأبيض، حتى وجه الممثل اتخذ شكل قناع بنفس اللون مع تحديد العيون والحواجب فقط باللون النقيض، ألا وهو اللون الأسود مما أدى إلى تلخيص الممثل تلخيصًا شديدًا لهذه الأجزاء المحدودة فى وجهة، بعينيه وحاجبيه فتميزت صورته الكليَّة عن بقيَّة مساحات جسمه من ناحيَّة ومساحة البانوراما من ناحيَة أخرى فقد اتحد جسم الممثل لونيًّا مع البانوراما وتلاشى فيها. ولقد عمل المخرج إلى تحديد البانوراما البيضاء بين خطين أسودين[144]، وتستمر الناقدة فى ملاحظاتها التَّقنيَّة لترى أنه:

من اليمين واليسار،

يمكننا أن نقرأ هذا التَّكنيك باعتباره وضعًا للوجود المادى لجسم الممثل موضع الظل المجسم فى حركة العينين والحواجب فى الفراغ المسرحى، ولقد تعمق تكنيك المخرج باستخدام نفس المساحة البيضاء فى البانوراما كشاشة يوظف عليها خيال الظل[145].

وإذا ما حاولت الناقدة سامية حبيب صياغة مفسرتها حول التَّسابق على العرش بصيغة التَّحليل التَّشكيلى لصياغة الصورة فى مسرحيَّة داير داير فإن طرف آخر من أطراف المفسرة المباشرة يفسر العرض من رؤية فهم أخرى، فيرى عواد على أن:

143- سامية حبيب: مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 36، نوفمبر، ص (9).

144- المرجع السابق: ص (9).

145 المرجع السابق: ص (9).

"هذا العرض من التّجارب المسرحيّة المهمة فى المسرح المصرى المعاصر وفى تجارب فرقة الورشة بشكل خاص، فهو عرض شعبى ذو نكهة مصريّة أخاذة على الرغم من أن نصه ليس مؤلفا، بل قام بتمصيره الكاتبان الشقيقان خالد ونجيب جويلى عن المسرحيّة الشهيرة (أبو ملكا) لألفريد جارى، يقول الناقد الإنجليزى مارتن أسلن: إن (أبو) تصور مرعب للطبيعة الحيوانيّة عند الإنسان، لقسوته وعدم رحمته أوبو: يجعل من نفسه ملكًا على بولندا، يقتل ويعذب الجميع، وأخيرًا يطرد إلى خارج البلاد، وأنه لئيم وسوقى، ووحش إلى درجة لا يتصورها عقل ... إنه تصور حدسى للجانب المظلم فى الطبيعة البشريّة عكسه شاعر على خشبة المسرح فأكد الواقع صدقه النبوئي[146].

ويكمل عواد على، فيرى أنه:

وحين أعاد خالد ونجيب جويلى صياغة النص توخيا فيه روحا مصريّة خالصة حيث جعلا أحداثه تجرى فى فترة حكم المماليك لمصر، وفى تفاعل مع روح بابات خيال الظل وجمالياته بحثًا عن جذور الأداء الشعبى، وتواصلا مع إبداع الخايلين الشعبيين فى البيئة المصريّة، وهو توجه يلتقى تمامًا بروح جارى الشعبيّة المتمردة الساخرة الموغلة فى الخيال والغرابة، وقد بلغت دقة تمصير النص حدا يستحيل معه أن يتصور المتلقى الذى لم يقرأ أبو ملكا أنه نص ممصر عن نص أجنبى، فهو ينسج حدوتته حول تآمر رئيس حرس وجاشانكير السلطان المملوكى كرتباى المدعو (داير) لاغتيال السلطان، والاستيلاء على الحكم بتحريض من زوجته (حسنيه) الغجريّة[147].

146- عواد على: تجليات الحداثة فى الخطاب المسرحى العربى، مجلة المسرح، عدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1991، ص (40).

147 المرجع السابق: ص (40).

(6)

1992

سفر المطرودين

إن الشيطان فى هذا العرض يمثل دخوله منذ اللحظة الأولى فى العرض نموذجًا واضحًا لفكرة المرسل (التَّام) بمعنى أن المرسل يتم استيعابه فى نموذج المحرك الفاعل بشكل تام، لا يمكن النزاع عليه فى شخصيَّة الشيطان / الموت إنه الفاعل الأقوى فى النموذج الذى يستخدمه الكاتب وهو نموذج المحرك الفاعل.

فالمسرحيَّة تبدأ بدخول الشخص وقرينه، فى معادلة فصاميَّة تقسم الإنسان المعاصر إلى نصفين فالإنسان الأقرب للحدث والمتروك فى الأهواء، هو الشخص الذى يدخل من جهة اليمين أما الأكثر وعيًا والمعبر عن التَّمرد والحامل لطاقة الانفصال الكبرى عن الشخص، إنه الآخر، أو قل ظله، وسمه مع الكاتب إن شئت نصفه المتمرد فهو يدخل من أسفل يسار المسرح. ولا يلبث الشيطان أن يدخل للمسرح ويصاحبه فى زيه الأبيض والبالطو الطويل ذى الذيل المتأنق، أصوات دقات معدنيَّة تشى بالتَّوتر والقلق.

وفجأة تدخل مجموعة، إنهم الآخرون ولكى تكتمل الصورة، تدخل الحياة فى شكل فتاة جميلة ترتدى زيًّا أخضر اللون، يعبر عن مفاتنها الحسيَّة الدالة على شباب وحيويَّة وأنوثة باديَّة وهى حين تدخل للصورة المسرحيَّة تدخل لتكمل حلقة الصراع التَّقليدى الموت / الشيطان/ الخير / الحياة.

أما المرسل فى محور المعرفة وهو الشيطان فهو لا يلقى بأفكاره منذ اللحظة الأولى فى العرض، وإن كان يعلن عن سلطة وجوده فهو الذى يدخل من منطقة المنتصف فى أسفل خشبة المسرح، أما الذى يتحدث فى البداية فهو الشخص الذى بعد أن يطالع ذاته المنشطرة مع الآخر الغامض الأسود الملابس فى زى تقليدى. إنها بذة سوداء. تجعل

منه فى حالة خروج عن الشخص الذى يرتدى بالطو رمادى اللون وقميص أبيض. إنه شخص عادى أو أقرب الشخصيات المسرحيَّة إلى الهيئة الإنسانيَّة دون تترميز دال كما فى باقى الشخصيات.

إنه آدم المعاصر يدخل فى صحراء. ويأمل ألا تكون كذلك. إنها صحراء مسرحيَّة مصنوعة عبر فراغ معدنى إنها الحياة المعاصرة تبدو معدنيَّة الطابع. فالحياة وكذلك الآخرون يخرجون للمشهد المسرحى عبر (ماسورة) كبيرة كتلك التى تستخدم تحت الأرض.

فبعد أن يدخل هذا الشخص وبعد كل مساحات الدهشة التى يبديها فى تأمل الفراغ المسرحى المحيط يتأمل الحياة الجميلة الشهيَّة من حوله ثم يتحدث إليه الموت/ الشيطان ملك المعرفة المسيطر كما يبدو. يتحدث إليه ليعلن إدراكه لمعرفة مدى سيطرته فيخبره منذ اللحظة الأولى. بلا وعى الضحيَّة القادمة موجها كلماته للشيطان لا للحياة ذاتها الأولى بالإعجاب. أو هكذا تبدو فى نص العرض.

الشخص: اعرف أن لها اسمًا، واستيقظ فيها ضوء.

إنسانى.. أنا أعرفه.. الحياة

الموت: اللحظة صعبة. وحياة تزيد ألقا. وترضى بالقتل

ولا تقبل الجدل...

الحياة: كيف أجب الخصوبة وبداخلى

كل لحظة يموت شىء[148].

إنه الشيطان يعلن فى حكمة عن أن اللحظة الإنسانيَّة صعبة. ورغم ألق الحياة المعبر عن شدة الجنون والجاذبيّة فى التَّدفق. إلا أنه يرى حقيقتها التى ترضى بالقتل ولا تقبل الجدل.

ولا تلبث هى أيضًا أن تضعه مع الجميع فى موضع المرسل إليه. إذ ترى فى ملامح الأنوثة القادرة بعدًا وجوديًّا مؤلمًا فكيف لها أن تنجب الخصوبة وفى داخلها كل لحظة شىء يموت.

وهنا وبعد العرض البليغ لطبيعة العلاقات بين الشخصيات. يتأكد عبر الحركة

148 سمير عابدين: أشعار مأخوذة عن نسخة صوتية مرئية العرض.

المسرحيَّة الراقصة مقدرة الشيطان فى لعب دور المرسل إذ يدور الجميع حول الشخص فى حركة تؤدى لمعان عدة هى طلب الطاعة ثم مقدرة الآخرين بدعم من الشيطان على ممارسة فعل الطرد.

ليعلو صوت الناى معبرًا عن شجن وحيرة وحزن الإنسان فى هذا العالم ليظهر للشخص نصفه الآخر ليرقصا معا رقصة مواجهة. تنتهى بخروج الآخر من أمام الشخص وهى تذكرة دراميَّة بفكرة الانفصام.

إلا أن المرسل إليه وهو الشخص لا يعير الشيطان المرسل لفكرة الطرد والنفى اعتبارًا فهو بقدرته على التَّشكيك وبطاقة السلب فيه يؤدى إلى إشعال مقاومة الشخص وخاصة حين ترقص له الحياة رقصتها، وتعتمد على إبراز دور واضح لحسيتها فى تتابع إيقاعى لحركة الصدر والخصر والأرداف، ثم تتحول الرقصة إلى إيقاع مطاردة بين الشخص والحياة ويظل يطاردها، بينما الآخرون يتابعون عمليَّة المطاردة إلى أن تفلت من قبضته وتختفى فجأة.

فيبدأ الشيطان فى نصائحه:

اليوم يحدث شيء.. غدا يحدث شيء آخر كل شيء فى البداية صعب

المشى الجرى اللف والدوران.. كل شيء أصبح عادة

لا تحزن غدًا تنسى .. أو على الأقصى بعد غد

إنه النسيان أو الحزن مع وقف التَّنفيذ[149].

ثم يعلن جرس المزاد التَّقليدى وضع الشخص / الإنسان المعاصر فى موقف البيع والشراء لم يظهر قرينه / نصفه الثانى ليشهد لحظة أزمته، لحظة حصاره، فيعبر عن ذلك حين يتحدث الشخص قائلا:

حين أقف مع الآخرين .. انظر إلى نفسي

وحين أقف وحيدًا .. انظر إلى الآخرين

الكل متفق على الكلمة .. لكن كل منا فى واد

---

149 المصدر السابق.

الأخذ والعطاء .. العطاء والأخذ

نأخذ من الدنيا بقدر ما تأخذ.. منا لا بقدر ما نعطيها

فليس هناك خيار» (150).

ثم تشتبك مجموعة من الأصوات المتداخلة. صوت المغنى الشعبى فى آهات معذبة مع آهات معذبة مع آهات السوبرانو.

وإذ ينتهى محور المرسل العارف المسيطر بتحديده فى الشيطان. والمرسل إليه المضيع الكاتب عن ذاته. يمكن للباحث أن يتابع رؤية المسرحيَّة من المحور الثانى من نموذج المحرك الفاعل وهو محور الفاعل/ المفعول به.

إن الفاعل هنا يظل هو الشيطان بمقدرته على استحضار الشخصيات من الداخل، من داخل خفى لعله العدم، إنه مأسورة كبيرة فى التَّكوين المسرحى، وبمقدرته على دعم قدرة الجوعة / الآخرين على الحركة والفعل، بإشارة من يده يتعاطفون يسخرون، يتهمون الشخص أو يصفحون.

أن الشيطان بسرد ما حدث فى محور المرسل إليه ينجح فى تنسيق ملامح الصراع فى المسرحيَّة بأن يصبح الشخص مضيعا يرجو الحياة أن تمنحه ملامحه الضائعة فى الزمن المعاصر زمن الشيزوفيرنيا فيخاطبها: أعطنى ملامحك كى أعرفك كى أعرف نفسى، لقد سئمت الغربة يا وجه الصبح.

وهنا تكتشف مع توهج الحدث عمق مأساة المفعول به الشخص، الذى كان فى حدث مضى قد لعب دور الفاعل فى النموذج وتمرد حين قال لا، وما هى لا، لا تلك الوجوديَّة، لا المعبرة عن موقف وجودى خالص بما يشتمل عليه من رفض سياسى واجتماعى وعقائدى واجتماعى.

الشخص وهو فى لحظة يستعيد فيها دور الفاعل:

لو طلبنا من الحيوانات أن تتعامل بطريقة إنسانيَّة فستشعر بإهانة.

الحياة: الضعف مذلة	أعطاك الفرصة
لتخون الكلمة	هل تدخل الحياة

150- المصدر السابق.

الشخص: قد حان الوقت

الحياة: لا تتعجل

الشخص: الجسد معوق

الحياة: اتركه

الشيطان: غدًا .. أسرع.

الجموع – الآخرين: هوااا (صيحة مشجعة)

وكأن الآخرين طوال الوقت مربوطون، بموقف الشيطان وتتملكهم إزاء تحركه ووجهة نظره روح القطيع..

الشخص: الجسد معلق فى خيط الضوء.

الشيطان: هل رأيت الغد.

الشخص: حين بدأنا أراك الأمس .. أرى الجموع حولى تنتظر

أقول لا .. فليتركنى داخلى .. لأننى لم أستطيع

قلتها وشقيت .. قلتها واحترقت .. [151].

وهنا نأتى إلى اللحظة الدراميّة الآتية فى البناء الدرامى، اللحظة التى أصبح فيها الشخص بفعل قوة لا مطرودًا فى شقاء، وفضاء إنسانى، وفى موقف المضيع موقف المفعول به.

ثم تشجعه على الوصلة، الحياة تدفعه لكن تأتى كل ردوده وتحركاته فصاميّة متدهورة للغاية، ويصبح حواره معها عبثيًّا.

الحياة: أسرع

الشخص: قبل الأمس

الحياة: أسرع

الشخص: امرأة تأكل أوراق التّوت

الحياة: ماذا فعل الأخرس لما حفظ المثال ...

---

151 المصدر السابق.

بدأ الأخرس يتكلم .. بدأ الأخرس يتألم[152].

ثم تشتد حميَّة الآخرين في حصار الشخص، تشتعل حيرته بشكل أوضح بينما تدور حوله المجموعة في رقصة عنيفة تعتمد على دق الأرجل على خشبة المسرح، مع آهات عنيفة متصاعدة بينما يعلن الشيطان موقفه الفاعل القادر على الفعل من برج المعرفة، ومن عرش التَّجربة المقدس.

ثم يرقص الشيطان ببطء يوحي للحياة بأن ترقص رقصتها كالأفعى على صوت المزمار الشهير، الذي يستخدمه رفاعي الأفاعي.

ثم يتم الانتصار النهائي للفاعل وللمفعول به معا، في لحظة مسرحيَّة دالة ومشبعة فالشيطان يصعد أعلى سلم معدني، ليعلن أنه في موقع أعلى بالتَّجربة الإنسانيَّة، أما الآخرون فيخلعون أرديتهم الثقيلة من (بلاط) ثقيلة ويرفعون أرديتهم البيضاء ليرى المتفرج عين حورس بادية في وشم واضح تحت الملابس، إنها إشارة إلى عمق الفرعونيَّة المتحضرة في الآخرين، الموجودة تحت أرديتهم رغم ممارستهم لذلك الدور المعاصر في حصار الشخص، ويبدو من ارتدائهم لذات الرداء (البالطو) الذي يرتديه الشخص، إنهم شخوص مثله في أزمات متشابهة وإن أتيح للمسرحيَّة أن تناقش أزمة الشخص ذاته، المتشابه مع الآخرين والمؤكد أنه في اختلاف واضح عنهم ويصل الشخص في نهاية المسرحيَّة إلى لحظة دراميَّة دالة يتوقف الوجود بالنسبة له عندها فبعد أن يعيد ذات الرقصة المسرحيَّة مع الآخر، الذات التي يتأمل فيها نفسه دون أن يحدث أي امتزاج أو توافق مع شطره الثاني يصعد إلى أعلى (الماسورة) المسرحيَّة الموجودة في التَّكوين، حيث يوجد قائم معدني يسمح بأن يتحول الشخص بعد قوله ما نريد إلى وضع الضحيَّة المطلوب ليعلن الشخص نهاية إحساسه المأزوم بالوجود إذ ينادي:

فلتتوقف الأفلاك عن الدوران ... وينتاب السكون لحظة سكون
وتتحول السماء والأرض والعالم ... إلى . جزر كبيرة
إلى علامة استفهام ... إلى علامة ازدراء[153]

152- المصدر السابق: وينوه الباحث على سبيل التَّذكرة لعدم وجود أرقام صفحات، لأن النسخة التي حصل منها على الفقرات نسخة مرئية صوتية، وقد ذكر الباحث ذلك في موضع سابق.

153 المصدر السابق.

وهنا يتجمد المشهد على دخول شخص يحمل (جونج) وهو آلة موسيقيَّة كبيرة مستديرة يدق عليها بصوتها المعدنى المهيب، فتحدث دويها الخاص لتصمت وتتجمد اللحظة المسرحيَّة وينتهى العرض.

وإذا ما جاء دور العوامل المساعدة والعوامل المضادة فى النموذج، فإن الشخوص الممثلة للعوامل المساعدة والعوامل المضادة، فى النموذج تتغير فإذا الفاعل قويًّا وهو الشيطان، فإن عوامل دعمه المساعدة كانت كما سبق أن أوضح الكاتب تتمثل فى الآخرين الذين يتبعون إلى حد كبير توجيهه لإيقاع المسرحيَّة، إلا أن الآخرين فى اللحظة قبل النهائيَّة، يكشفون عن وجودهم بتعاطف خفى، فى خانة العوامل المساعدة بظهور عين حورس أسفل أرديتهم البيضاء، لكنه ظهور خفى للمفعول به المضاد للفاعل.

أما العنصر المضاد للفاعل الشيطان المساعد للمفعول به الشخص بشكل واضح فهى الحياة التى حاولت أن تدفع الشخص للفرار من الأزمة، إلا أنها هى ذاتها قوة مساعدة مرهقة ترى أنها تحمل بذور عجزها بداخلها فكيف تنجب الخصوبة وفى داخلها كل لحظة شيء يموت؟

إن حضور الشيطان لا يسمح للآخر إلا أن يظل فى موقف محايد فشطر الذات المنفصل الذى يمثل ضميرها، اختلافها، وقدراتها الفاعلة، لا يشكل فى خانة العوامل المساعدة إلا التَّعاطف الخفى ويبدو فى لحظات أخرى، كعامل مضاد إنه شطر الذات المؤلم المؤرق المنفصل الدافع للهزيمة فى كثير من الأحيان، وحين يروغ من الشخص فى لحظات احتياجه إليه، يسهم فى هزيمته.

ملاحظات تقنية:

أ- مسرحة قصيدة النثر:

إن أول الملاحظات التِّقنيَّة اللافتة للنظر فى عرض سفر المطرودين هى قيامه بالأساس على قصيدة شعريَّة للشاعر سمير عابدين بعنوان سفر المطرودين وهى قصيدة نثريَّة حداثيَّة تعتمد موقفا وجوديًّا من العالم معبرًا عن حفل قلق داخلى يعرض فيه ذاته إن القصيدة الأساسيَّة ومجموعة من الأشعار هى المتن الأساسى، الذى احتوى مفهوم صناعة النص المسرحى، ويفضل الكاتب أن يورد القصيدة كما هى كى يضع على

منضدة التَّحليل المعنى القائم عليه النص.

أنتم مدعوون معنا لمشاهدة حفل قلق داخلى.. لمئات الأشكال والألفاظ والمعانى

ليس كل ما نعرفه بصحيح.. ليس كل صحيح بواضح

ليس كل صحيح أعرفه.. ليس ما هو واضح بصحيح

كيف أُجيب الخصوبة وفى داخلى.. كل لحظة يموت شيء.

وينتاب السكون لحظة سكون.. وتتحول السماء والأرض والعالم

إلى جزر كبيرة .. إلى علامة تعجب

إلى علامة ازدراء.. أرى الجموع حولى تنتظر..

الأسماك فى قاع البحر.. والأشجار فى بقاع الأرض

أقول لمن يأتى من بعيد.. لمن يسرع من بعيد

كى لا تفوته الفرصة.. أقول لا.. قلتها بسيطة

قلتها واسترحت.. قلتها وشقيت

وحين نقلوا لى دم نعم.. لفظت.. لأن فصيلتى هى لا ...

وهى غير موجودة إلا .. فى الوادى المحرم.. فى الصفحة المحرمة

فى السطر المحرم.. فى الكلمة المحرمة فى سفر المطرودين

ماذا فعل الأخرس لما حفظ المثال.. لما بدأ الأخرس يتكلم

بدا الأخرس يتألم.. أدرك أن كل الكلام يموت

هو التَّابوت.. هو التَّابوت

الفم هو التَّابوت.. هل ينجح الإنسان أن يكتشف ملامحه

أن يكتشف ذاته.. ما زال الإنسان يحاول

والحياة تقف إلى جانبه.. والموت يحاول قهره

أى موت(154).

154- المصدر السابق.

والقصيدة كما تبدو بوضوح، هى تعبير عن موقف من الوجود. يصل إلى حد الرفض بعد إدراك العبث القائم فى الحياة، وبعد إدراك التَّداخل الشديد للأشكال والألفاظ والمعانى، يقرر الشاعر الذى يتبنى العرض موقفه العام للقصيدة. إن فكرة الرفض المؤدى للطرد هى الفكرة الأساسيَّة لسفر المطرودين.

وإن تم توزيع القصيدة على لسان حال شخصيات متعددة، مع الاستعانة ببعض الشخصيات الأخرى المخترعة من عقل المخرج والدراماتورج مزودة بمقتطفات من أشعار أخرى للمؤلف، قام المعد والمخرج إنتصار عبد الفتاح بمعاونة الكاتب آنذاك فى صنع تركيب درامى جديد. وكان المخرج والمعد قد أراد به أن يقتحم عالما مسرحيًّا جديدا يعتمد على الإيقاع الموسيقى، كمدخل أساسى يتم عبره صياغة الأحاسيس الدراميَّة عبر الصمت، واستخدام الرقص الحديث الذى يؤديه مجموعة من الممثلين ومن تصميم وليد عونى، إن العرض لا يقوم على معنى مغلق محدد قدر التَّنبيه لتلك الرؤية الرافضة ذات الطابع الوجودى، والمجردة من كل خلفيَّة سياسيَّة أو اجتماعيَّة والمستندة إلى موقف فلسفى مطلق لفكرة القائل لا، لا المؤدية للبقاء فى الوادى المحرم، وفى سفر المطرودين.

ب- التَّشتيت وعدم الوضوح فى البناء الدرامى للمسرحيَّة :

ربما كان التَّشتيت فى البناء الدرامى للعرض، يحمل صفة عمليَّة أو اسمًا علميًّا ألا وهو التَّفتيت. فقد جاء العرض معتمدًا على تفتيت القصيدة، وتفتيت سير الصراع بين الشخص والحياة والشيطان، فى إطار تأرجح موقف الآخرين وانحيازه فى الأغلب والأعم للشيطان. مما ساهم فى تفتيت محور الصراع الأساسى، وخط سير الحدث مما يجعل المقولة الأساسيَّة أو صندوق المعنى الموجود فى المسرح التَّقليدى غائب تمامًا عن سفر المطرودين حيث يسيطر على العرض مجموعة من اللحظات الدراميَّة المعبرة عن موقف وجودى عام كما سبق أن أشار الكاتب. ولكن ذلك جاء فى قالب درامى يعتمد التَّفتيت ويتخلص من منطق التَّتابع السردى أو السببى ويدمر الحبكة الدراميَّة بمعناها التَّقليدى.

ج- عناصر العرض فى الصدارة وتراجع الحبكة وبالتَّالى الحوار الدرامى :

أصبحت الموسيقى واستخدام الرقص هما الأداتان الرئيسيتان فى يد المخرج والمعد الدرامى إنتصار عبد الفتاح الذى مارس الكتابة بهما وليس بالحوار الدرامى المتصل.

إن اللحظات الدراميّة القائمة على التّدفق الشعورى الموسيقى. وكذلك الرقص لوليد عونى منح الممثل إمكانيّة جديدة أصبحت فى الصدارة. هى جسده وصوته القادر على الغناء فقد كان سامى عبد الحليم فى دور الشخص وعمرو عبد الجليل فى دور قرينه وصفاء الطوخى فى دور الحياة وهناء عبد الفتاح فى دور الشيطان. وكذلك مجموعة الآخرين جميعهم تدرج وجودهم فى العرض من التّعبير الحركى إلى الرقص الحديث. والأصوات المضافة المعبرة عن المعاناة الإنسانيّة العامة لمطرب من الشرق ومغنيّة أوبرا من الغرب أحيانًا ما ترتدى رداء من أردية الشرق الأقصى.

إن تلك العناصر فى تداخلها تتصدر المشهد المسرحى. فى تراجع تقنى للحوار الدرامى ويظل ما يمكن اعتباره مونولوجا متقطعا للشخص المنسلخ المطارد بقوله لا المحاصر الغائب الهدف والمضيع فى فرديته ووحشيته حتى عن شطر ذاته أو ضميره أو الآخر المنفصم عنه. الشخص هنا نموذج للغربة وسط الآخرين. وسط الجموع فى حالة معاصرة إنسانيّة للغربة الروحيّة. وكل ذلك يدور فى عالم حداثى تمامًا من الأنابيب المعدنيّة والأعمدة المصنوعة من الألومونيوم. يسقط عن الشيطان قداسته الغيبيّة ويحمله بصفات المعرفة والسلطة التى تحول الفرد إلى مجرد شىء.

وبالطبع تأتى السينوجرافيا لعلى السويسى وطارق الكومى معبرة عن ذلك العالم المسرحى الحداثى. حيث المنظر كفضاء موحش معدنى. يبدو كجزء معتم من قاع المدينة حيث يعطى استخدام الأنابيب ذلك الإحساس ومع هبوط قطع الأكسسوار والملابس من أعلى خشبة المسرح (السوفيتيّة). التى تهبط لتشارك فى لحظة مسرحيّة ثم تعود لتصعد فى موقعها أعلى المسرح فى صياغة مشهديّة غير تقليديّة تقوم برفع كل ستائر المسرح. وتظهر حوائطه أى جوانبه والحائط الخلفى لخشبة المسرح. كما تسمح برؤية مصادر الإضاءة فى اعتماد تقنى ملحوظ لفكرة المسرحيّة. أو اللعب بالعناصر المسرحيّة على المكشوف.

وتأتى محاولة الكاتب لأن يطبق نموذج بيرس التّأويلى على مسرحيّة سفر المطرودين لنجد أن المسرحيّة فى المعطى المباشر للتفسير تدور فى صراع بين الشيطان والشخص الذى يعشق الحياة لكن لا يملكها. ولا يقدر على اقتناصها. أما نصفه المشطور. فهو لا يحبه أو لا يستكين له إلا قليلا.

إنها الذات المنشطرة فى عصر الشيزوفرينيا، عصر يقف فيه الشخص فى عالم حديث ولكن تهبط له من أعلى المسرح قطعة إكسسوار طوطميَّة بدائيَّة فى لحظة مسرحيَّة تعيد البدائى إلى قلب الحداثة المعاصرة. ولكن سرعان ما تكشف مع العرض عن انشطار ما بعد حداثى فى سلوك الآخرين بجلابيبهم البيضاء، التى تخفى أسفلها، رسم لعين حورس الفرعونيَّة، لا يظهر إلا فى نهاية المسرحيَّة. أما الرداء الهابط من أعلى المسرح فهو (البالطو) بهيئته الغربيَّة وهو ذات رداء الشخص. أما الجلابيب فهى شرقيَّة للطباع فى ميل لاتساع آسيوى فى ملامحها مبطنة بإشارة مصريَّة خالصة لعين حورس المختفيَّة تحت طبقات عديدة. ربما فى التَّفسير المباشر تظهر كملمح أمل بسيط ولامع فى قرب نهاية المسرحيَّة التى تنتهى بموقف عام تشاؤمى ومفتوح، إذ يصلب الشخص ويعتلى الشيطان عرش التَّجربة الإنسانيَّة المقدس عرش المعرفة.

عن عين حورس وملابس وآهات المغنى المصرى الشعبى هما الدلالة المباشرة لمصريَّة الشخص، لهويته وجنسيته وإن عمم مصمم الملابس ومؤلف الموسيقى وهو أيضًا إنتصار عبد الفتاح الدلالة المباشرة بوجود السوبرانو الغربى وبالملابس الأفرنجيَّة والشرق أقصويَّة ليصبح الشخص جزءًا من عالم كبير مفتوح وأيضًا صغير على اتساعه، عبر اتصالات عالم معاصر شديد البساطة وشديد التَّعقيد معًا.

أما إذا ما جاء الكاتب للتفسير الدينامى فإن فكرة الاختلاف والخروج والبقاء الدائم فى موقع لا هو الموقف الفكرى الذى يمكن تفسير المسرحيَّة على أساسه. حيثُ إنَّ العلاقة مع العالم الخارجى / المادى هى التى تضعنا أمام مقارنة الشخص المحب للحياة بين موقفى الموت والرغبة فى النقاء ورفض معظم السائد. إن الإنسان/ الشخص هنا إذا ما قال لا فمكانه المنفى: النفى الاجتماعى، النفى الإنسانى، النفى على كافة المستويات، والإحساس بالخروج عن الدوائر المعتادة الأليفة وسخريَّة مريرة يرقبها العقل الذكى القائل لا، حيث يعتلى الشيطان أعلى نقطة فى عرش المعرفة والتَّجربة الإنسانيَّة.

إنها لحظة شعريَّة إنسانيَّة شديدة الخصوصيَّة، تعبر عن الإنسان الفرد الوحيد فى أزمة وجوديَّة، فى عالم شديد التَّعقيد يؤمن بالخصوصيَّة البشريَّة الدافعة للتفتيت والوحدة والنفى وللإحساس العميق بالطرد.

هذا وقد أثار عرض سفر المطرودين فى تفسيره النهائى لدى النقاد والجمهور دهشة،

بل وقليل من الاستياء، فعلى حين تفهم النقاد المعنى، إلا أن رد الفعل الاستنكارى فى التّفسير النهائى لديهم كان أعلى وأوضح فى التّفسير، وفى واحدة من ردود الفعل تلك ترى زينب منتصر:

إنه نعى متصل.. ونحيب متصل لا مثيل له، وكأننا أمام حائط مبكى جديد!!. فلما بدأ الأخرس يتكلم، بدأ الأخرس يتألم، وأدرك أن كل الكلام يموت. لأن الفم هو التّابوت.. كونوا خرسا إذن.. حتى لا تتألموا.. لا تتكلموا حتى لا تموتوا.. وأغلقوا توابيتكم.. أى أفواهكم على ما فيها من حيث هكذا يعلمنا العرض المنتقى فيا حسرتاه على العباد.. والفن.. والمسرح.. وعلى الفم العربى الذى ينطق بلسان عربى فصيح.. الفرق بين التّجريب، والتّغريب، والتّغييب، بعد أن جرعنا عنوة (سفر المطرودين) حسبما أرادت وزارة الثقافة المصريّة أن تعكس نفسها رؤية وأدوات، وفلسفة! إن الألغاز كثيرة.. والألغام أكثر.. ولا أحد يستطيع أن يفسر، لكن جوهر المشكلة ليس نصًّا لفظيًّا، جوهر المشكلة هو جوهر الاختيار وجوهر الفلسفة.. تلك هى الحقيقة التى ينبغى ألا تزوغ بعيدًا عن أبصارنا.. إنها فلسفة التّجريد، والتّسطيح، والغرق فى المجرد والمطلق.. إنها فلسفة التّهويم والبكاء على إنسانيّة معلقة فى الفراغ[155].

أما د. نادية البنهاوى فهى ترى الأمر على نحو أيسر مما تراه زينب منتصر التى رأت أن الأمر يدخل فى إيقاع المؤامرة على الثقافة المصريّة، فهى ترى أن:

الديكور يذكرنا بالفن التّشكيلى المعاصر فى ألمانيا الذى يعبر عن الحضارة التّكنولوجيّة التى فرغت الإنسان من إنسانيته، ذلك الديكور الذى لا بُدَّ وأن وراءه فكر فنان تشكيلى جاب أوروبا طولا وعرضًا...

والدكتور سمير عابدين يعيش فى ألمانيا (فى دسلدروف) والنص مجرد انعكاس ذاتى جدًّا لطبيعة وأسلوب حياة أصحابه هناك، وعليه وحده تحمل تبعة اختياره أن يكون واحدا من المطرودين، ولكن لا أظن أننا قد وصلنا إلى الخواء حتى نتناغم أو نتعاطف مع العرض خوفًا من أن يقال عنا لسنا متحضرين!! [156].

إن التّفسير النهائى لا يقوم بالرفض الفكرى فقط على وعيه به كما سبق، بل يمارس ردة فعل عنيفة مرة بالاتهام بالمؤامرة ومرة بالبعد التّام عن الواقع المصرى والعربى فكريًّا وجماليًّا.

155- زينب منتصر: روز اليوسف، مؤسسة روز اليوسف، عدد 3352 (دورية)، أسبوعية، القاهرة 1992/9/27 ص (65).

156- د. نادية البنهاوى: جريدة الوفد، جريدة يومية، تصدر عن حزب الوفد، القاهرة، عدد 1725.

(7)
1993
سقوط إيكاروس

إن المرسل هنا فى سقوط إيكاروس هم مجموعة الآلهة، وهم هنا يمثلون قيمة التَّحكم فى مصير الإنسان، إنها إرادة قويَّة ترسل النثر فى مقابل الشعر والعادى فى مقابل المختلف والمتوسط فى مقابل المتميز، فكرة الوسط التى تسحق الإنسان المختلف وتناضل ضد تفرده.

إن المرسل القوى هنا هم المجْموعة الضاغطة، التى تعرقل محاولة إيكاروس طوال الوقت للقيام بفعل الطيران، بفعل التَّحليق نحو الأعلى، والفعل فى المسرحيَّة هو فعل معاصر بطبيعة الملابس التى ترتديها المجموعة وهى ملابس أفرنجيَّة معاصرة ما بين البنطلون والجاكت العادى والبنطلون الجينز إنها حالة معاصرة تمامًا.

يصبح المنظر المسرحى كله عبارة عن منضدة كبيرة يقوم عليها الحدث كله هى والفراغ المسرحى الواضح الخالى من كل شىء إلا أربعة كراسى، اثنان على كل جانب وساتر يمين وساتر يسار، فى وضع مائل يسمح بأن يتسع الفراغ المسرحى أمام خشبة المسرح ليضيق فى عمقها، ويتدلى من أعلى تكوين يشبه صخرة سوداء، سرعان ما سيرى المتفرج أنها ستستخدم فيما بعد داخل العرض.

تمارين راقصة هى ما يبدأ بها العرض، حالة عاديَّة، توحى بحركة استيقاظ صباحيَّة تبدأ بعدها مباشرة حالة الحصار للإنسان المتفرد، الباحث عن الخيال والتَّحليق (إيكاروس). إن مجموعة النساء هن اللاتى يتجهن إلى إيكاروس وهو قابع على ساقيه أو على ركبتيه على وجه الدقة.. فى حالة قلق نبيل وضعف إنسانى راقٍ.

يتجهن إليه فى حركة توحى بالتَّربص، يتأملنه بينما الرجال الأربعة الآخرون فى حالة

استرخاء عادى، هو نوم على أرضيَّة خشبة المسرح، بمثابة ترقب حذر لما سيحدث، النسوة تبدأ فى النظر إليه بسخريَّة من يملك المعرفة.

يصرخ إيكاروس بعد أن يتحرك يمينًا ويسارًا ويقول فى عاميه ساخرة: (حد ينزلنى من ع التَّرابيزة).

إنه لا يستطيع بعد أن صعد (التَّرابيزة) أن يهبط للأرض، وهو تعبير عن ضعف قدرات الإنسان إيكاروس، إنه منذ اللحظة الأولى يبدو فى موقع المرسل إليه أمَّا المرسل فهم الآلهة يسمعون صرخاته وتوسلاته بأن ينزله أحدهم من على (التَّرابيزة) لكن لا أحد يستجيب.

وهنا تذهب السيدات إليه فوق المنضدة، ويشجعنه على الهبوط للأرض فترقص معه الآلهة رقصة جنسيَّة تبدى كل منهن فيها طابعها الجذاب، لكنه لا يهبط للأرض ونجده ينظر إليهن فى توجس وخوف، ومع ذلك لا يتحرك خارج دائرة التَّردد، تتحرك إليه المجموعة فى فعل التَّربص، ترقص المجموعة رقصة جماعيَّة فى حالة انسجام فيما بينهما، بينما يظل هو فى حالة تردد وانفصال واختلاف عن المجموعة.

إنه يبقى وحيدًا، تهبط الأجنحة من أعلى فيرتديها، وبينما هو يفعل ذلك يمارس لحظة من التَّفرد والانفصال إذ يرقص رقصة سعادة بالأجنحة وهو على المنضدة، بينما يمارس الآخرون أفعالا اعتياديَّة.

ثم يهبط، يصفقون له وهو يحاول الطيران بإخفاق، وهنا يحدث أن طيرانه لا ينجح بل أن جناحيه ينكسران تمامًا، ويتبقى منه جناح واحد يمسك به وهو يستند على البار الموجود يسار المسرح، إنه يمارس تمرينا عاديًّا من تمارين الرقص لا يتناسب فى تواضعه، مع أحلامه فى الطيران، يتحرك على ساق واحدة بجوار البار، وامرأة من الآلهة تمسك له العصا، فى مشهد يوحى بتدريب أو بتأديب تلميذ.

يسقط منه الجناح، وهنا يمكن للباحث أن يتابع رؤية المسرحيَّة من المحور الثانى فى النموذج: نموذج المحرك الفاعل.

وهو محور الفاعل / المفعول به، إذ تبدأ ملامح الفاعل تظهر بوضوح فى قدرة الآلهة على مطاردة إيكاروس، يحدث ذلك بينما يطارده أحدهم بمجرد سقوط الجناح فى فعل

إهانة واضح. فهو يهرب والآخر يهدده ويشاكسه. ويسخر من عدم قدرته على الطيران ولا على حماية نفسه وكلما تراجع إيكاروس المعاصر أمامه كلما ازداد المعتدى عدوانيَّة وشراسة. إن موقع المجموعة وخاصة من يمثلها هو موقع الفاعل حتى على مستوى الاعتداء البدني ناهيك عن النفسى واحتلال موقع الفاعل الساخر عبر المعرفة وهو موقع الآلهة العالمة بالسر القادرة على الفعل.

وخلال المطاردة يبدو إيكاروس فى وضع مؤلم حقًّا. نتعاطف معه كمتلقين تمامًا تعاطفنا مع الضعف الإنسانى فنحن نراه وهو يمزق له ملابسه بالتَّدريج ثم يضربه على رأسه بيده كتعبير عن أقصى إهانة. ثم يواصل ضربه على مناطق متفرقة من جسده.

وعندما يتمزق قميصه تمامًا. يظهر له على ظهره ريش صغير كملاك ذكى كإنسان له ريش. لكنه ريش أصفر اللون يشبه الزغب. ويتم نزع ذلك الريش تمامًا عقب فقد الأجنحة.

والمؤلم أن ديدالوس وهو مطارده السَّابق هو الذى يحنو عليه عقب الاعتداء فهو يفتح حضنه له. بعد أن ظل إيكاروس يدور ويصرخ ليقفز فجأة فى حضن ديادلوس فتتحول الإضاءة إلى اللون الأحمر.

ديدالوس بعد أن يتركه يريح رأسه على صدره. يكاد أن يضربه مرة أخرى أنه يضع الكراسى فوق بعضها لتشكل موقعًا يمكن له الاختباء به كمحبس.

وهنا ومع لحظات الاغتيال المعنوى للمفعول به إيكاروس. تكشف الآلهة التى ترتدى ملابسها المعاصرة حتى الآن عن حقيقتها. إذ يهبط من أعلى الكتلة التى تبدو لنا فى تكوين المنظر كصخرة سوداء. مجموعة من الأردية السوداء التى تنتهى برأس مربع إسفنجى ومطرز بلمعان سلطانى. وفيها اصطناع واضح. إنها ملابس سوداء تشى بحالة غموض وموت.

وهنا تتحول اللحظة إلى لحظة مخيفة. حيث تضاء الحوائط بألوان عبر أشكال ذات دلالات وحشيَّة إنها لحظة مسرحيَّة تجعل الجميع فى مكانه تمامًا.

حيث الآلهة (المجموعة). فضاء المدينة. هى الفاعل أما المفعول به فهو إيكاروس. الذى قام ديدالوس بتعصيب عينيه وتركه أعلى الكرسى.

وهنا تخلع الآلهة ملابسها وتحملها على أيديها كأكفان، تذهب بهما أمام خشبة المسرح فى وضع مشهدى دال يشخص حالة الموت.

فيهرب إيكاروس إلى زاوية بعيدة، بعيدا عن الكراسى، ويمسك بيده ريشه المنزوع وهنا يتركونه يذهب بالريش، يجلس على الأرض، يهرب، يترك الريش، يذهب للطاولة فى رقص يشبه الثعبان الخارج من محبسه.

إن العوامل المساعدة لإيكاروس هى عوامل ذاتيّة بحتة، إذا ما انتقل الكاتب للمحور الثالث من نموذج المحرك الفاعل وهو محور العوامل المساعدة والعوامل المضادة، ذلك أن إيكاروس وتلك هى عظمته الإنسانيّة يستمد مقدرته على المقاومة من ذاته القادرة على الخروج من حالة المفعول به تمامًا لمفعول به مقاوم من أجل تحقيق أحلامه، وهى لحظة استعادة إيكاروس للطاقة الإنسانيّة الفاعلة التى تدفعه للصعود على (التَّرابيزة) مرة أخرى، إنها لحظة تساعده فيها عوامل داخليّة، هى مقدرته على النهوض بعد الانكسار.

وهنا تظهر المقدرة القويّة للعوامل المضادة المتمثلة فى المجموعة، إذ يتوجه ستة من المجموعة نحو إيكاروس، وهو على المنضدة ثلاثة منهم يحملون السكاكين كل يخبئ مديته فى ظهر الآخر بينما اثنان من المجموعة يرقصان رقصًا اعتياديًّا على يسار المسرح، وحين يرى إيكاروس المدية، يهرب من أعلى المنضدة، وهو فى منتهى الفزع، وهنا يرتدى إيكاروس ملاءة يلقيها على جسده، فتضيء الجوانب بأشكال نيرانيّة مشتعلة، إنه- أى إيكاروس- فى وضع مفعول به.

وبينما يوجد ثلاثة رجال فى وضع تربص، وأربعة على يسار المسرح يمارسون أفعالا اعتياديّة يقوم ديادلوس بمطاردته وهو مختبئ بالملاءة.

وهنا يهرب إيكاروس محاولا اللجوء إلى ذاته الممتلئة بالثقة فى قدراته الفرديّة نحو حوض غسيل به ماء، وهنا يغتسل إيكاروس من الضغط العصبى والإهانة الجسديّة، ولكن المجموعة تمارس عليه فعل القهر عبر إتاحة الأمل ثم سحبه مرة أخرى.

إن نقص المعرفة لدى إيكاروس هو جزء من العوامل الذاتيّة المضادة لرغبته فى التَّفرد، فالمجموعة تظهر له شيئا لامعا، على هيئة شيء ذهبيٍّ هو فى الحقيقة ورق مقوى لامع لونه ذهبى ويصدر فى حد ذاته أصواتًا جاذبة، فيندفع إيكاروس نحوه فى حالة من

الانجذاب التى تساوى الجرى العنيف فيصطدم بانجذابته بالورق المقوى محدثًا دويًا يؤدى إلى سقوطه على الأرض. ثم يحدث أن يحاول الكرة مرة أخرى فيصطدم مرة أخرى. ثم يلقون إيكاروس فى أفضل صورة لتكبيلة بشكل بالغ الاستهزاء وكأنه فى محبس دائرى.

وهى لحظة يتم التَّأكيد فيها على أن المجموعة، هى العوامل المضادة أمام رغبة إيكاروس، وهنا يرقص ديدالوس مقلدا إيكاروس. إنه يحاول أن يتبنى دوره وأن يقلده.

المجموعة تتصرف كمجموعة من الحيوانات، فى إيقاع مزعج لإيكاروس وفى إطار مضايقته والسخرية منه.

لكن إيكاروس يستعين بقدرته الداخليَّة المساعدة على البقاء والاستمرار، فها هو يذهب إلى (التَّرابيزة) ليصعد عليها وبيده ريشة واحدة يقوم بفتحها فى الهواء.

ثم تقتحم المجموعة إيكاروس على هيئة ثنائيات، فيهبط للأرض، بينما المجموعة تلهو وتمرح حوله. لقد بلغ به الإرهاق حده الأقصى حتى إنه أصبح ملقى على الأرض بل ومضيع تمامًا بعد أن تم إرهاقه إلى أقصى حد ممكن.

وهنا وأمام انتصار ساحق للجماعة على إيكاروس نجدهم فجأة فى لحظة عطف اعتيادى لا يحمل حنوًّا أو دفئا ما ولكنه يبدو كلحظة إفراج إلهيَّة فى إيكاروس فجأة تهبط الأجنحة من أعلى المسرح ويتقدم نفر من المجموعة ليقوموا بتركيب الأجنحة له.

وهنا يدفع إيكاروس إلى أعلى خشبة المسرح، إنه يطير، ويهبط خلفه ساتر معدنى ذهبى يجعله يبدو كمسيح مرفوع بعد العذاب الشديد.

ملاحظات تقنيَّة :

أ- تفتيت الحبكة :

إن عدم وجود حكاية أو خط حدث تقليدى بالمعنى العلمى فى مسرحيَّة سقوط إيكاروس، هو أول الملاحظات التَّقنيَّة، التى يمكن للباحث أن يلحظها. ذلك أن ما يدور كله طوال العرض هو محاولة إيكاروس الطيران، ومحاولة المجموعة إفساد حلمه وما بين ذلك هى تفاصيل عديدة لأزمة الإنسان المتفرد. إن السرد المعتمد على حكاية غير موجودة بالعرض، اللهم إلا تفتيت متعمد لحكاية إيكاروس، المستمدة من الميثولوجيا اليونانيَّة، وهو ما تقوم عليه المسرحيَّة.

وبالتَّالى فإن التَّفاصيل التى تراها فى المسرحيَّة هى مفتتة لا تخضع كثيرا لأى منطق سببى وإن كانت تتبع منطق صانع العرض فى عرضه. ألا وهو تخيله لأزمة الإنسان المتفرد فى علاقته بالعالم. وفى علاقته بالجماعة وبالقوى التى تحكم العالم.

ب- لغة الجسد وعلاقتها بالرقص الحديث:

إن لغة الجسد فى العرض هى سبب مسرحيته. بمعنى أنها هى التى ساعدت على أن يخرج فى إطار تصنيفه من إطار الرقص الحديث الخالص إلى العمل المسرحى الذى يعتمد التَّمثيل الصامت إلى جوار التَّعبير بلغة الجسد. بالإضافة للإطار الأساسى وهو لغة الرقص المسرحى الحديث المتعارف عليها التى تستخدم البسيط واليومى والعادى فى إطار راقص يخرج عن حركات الباليَّة الكلاسيكى المنضبطة والمتعارف عليها.

ج- الكلمة الشارحة:

هذا ويستخدم العرض تقنيَّة الجملة الشارحة أو الكلمة الشارحة. وكذلك الصوت الدال. فرغم اعتماد العرض على الموسيقى. وإلغاء الحوار ككل إلا أن بعض الكلمات الدالة والجمل الشارحة. تظل ماثلة كمفسر قوى وفعال لحالة الغموض التى تسود العرض. فمنذ المشهد الأول يصيح إيكاروس وهو أعلى المنضدة: (حد ينزلنى من على التَّرابيزة).

إنها حالة ضعف إنسانى وإحساس بالحيرة والعجز واحتياج قوى جدًّا للمساعدة من الآخر ثم فى قوة الضعف الإنسانى حيث الفرد بالآخر. ومعه وضده فى ذات الوقت فبعد أن يقوم ديدالوس بالعدوان عليه هو والمجموعة يصيح به ديدالوس. ويرتمى فى حضنه فى لحظة بالغة التَّعقيد لعلاقة التَّلازم الإنسانى التى يعيشها إيكاروس مع ديدالوس والمجموعة فى العرض. وهى ثنائيَّة القهر والمساعدة معا تلك التى يهرب بها الفرد من أن يعيش فى عالم بارد بلا آخرين. كذلك صوت صراخ الآهات الإنسانيَّة الملتاعة بعد أن تقوم المجموعة وديدالوس بفعل الإيذاء المتعمد. بنزع ريشه وضربه.

د- تصور بسيط وخاص للفراغ المسرحى:

فى اقتراب واضح من السينوجرافيا المعاصرة قام مصمم المنظر المسرحى بتصميم

المشهد المسرحى البسيط، المعتمد على عناصر لا تحتمل التَّعقيد المشهدى بل التَّبسيط فى أوضح صوره، حيث لا يحمل المنظر معنى تعبيريًّا إلا فى لحظات نادرة عبر السلويت الموجودة فى الساتر المقام يمين ويسار خشبة المسرح الذى يشتعل بالإضاءة من حين لآخر، فى لحظات التَّوتر الدرامى التى لم تزد عن لحظتين طوال العرض، لتعبر عن استنفار المكان قبل الأشخاص، لتمزيق أوصال ذلك العنصر المتفرد المتمرد الشارد بحلمه عن القطيع، الراغب فى ممارسة التَّحليق والطيران المسمى إيكاروس.

إن المشهد المسرحى عبارة عن بار الرقص والمنضدة وأجنحة تهبط فى نهاية العرض من أعلى خشبة المسرح، وملابس تهبط فى منتصف العرض ليستخدمها الآلهة فى الكشف عن شخصياتهم الحقيقيَّة، إنها البساطة حيث تدور أحداث العرض على المستوى (صفر) وهو مستوى أرضيَّة خشبة المسرح، ثم مستوى المنضدة الأعلى وانتهى الأمر، ومع ذلك تتحقق انسيابيَّة ذات تكوينات بصريَّة متنوعة.

وبتطبيق نموذج بيرس الدلالى على مسرحيَّة سقوط إيكاروس فإن المعطى الأول للمسرحيَّة يدور فى مفسره المباشر حول إيكاروس وموضوعه المستمد من الميثيولوجيا اليونانيَّة، وهى قصة رجل أراد أن يطير ويتحدى جاذبيَّة الأرض، فقام بصنع أجنحة وطار متجهًا نحو الشمس، وعند اقترابه منها ذاب الشمع، الذى صنعت منه أجزاء أجنحته، فسقط لكن المسرحيَّة لا تقدمه هكذا وفق الصياغة الأصليَّة بل تجعله يطير فعلا فى نهاية العرض، كما أنها لا تجعل الشمس سببًا فى إيذاء إيكاروس، فالذين يؤذونه هم مجموعة من الآلهة وديدالوس فهم الذين يقفون أمام أحلامه فى الطيران، أما الشمس فليس لها أى دخل فيما وقع عليه من ألم.

إن المسرحيَّة فى تفسيرها المباشر تضع الرغبة فى التَّفرد والطموح الإنسانى أمام عنت القدر/ الآلهة التى يمنحها العرض صفات إنسانيَّة، تجعل المسرحيَّة تقدم نموذجًا جيدًا لموقف الفرد المتميز أمام سطوة الجماعة، حين تترصده بالعناد وتقف له بالمرصاد، الفرد إزاء الجماعة، إنها كما يقدمها العرض جماعة اعتياديَّة، تمارس حياة ذات طابع روتينى خال تمامًا من أفعال استثنائيَّة ولذلك فهى تقف بالمرصاد للأفعال الاستثنائيَّة، كما أنها تمارس العدوان والسخريَّة على الفرد الضعيف المتميز.

أما الفرد هنا فهو يمثل قيمة للإرادة الإنسانيَّة فى مقدرتها على تجاوز الألم والفشل

والإهانة ومن ثم القدرة على أن يطير ويرفع فى نهاية العرض. أما المدهش فى المعالجة أيضًا، وهو الأمر الذى يفسر عمق تناقض الجماعة وديدالوس. إن ديدالوس الصديق العدو هو الذى يركب الأجنحة لإيكاروس والجماعة تساعده على الطيران بعد أن قامت بمنعه من قبل بل وعذبته، إلى الحد الأقصى وكأنها مكافأة له على التَّحمل أو عفو إلهى مفاجئ، هى دفع المصلوب المهان إلى الأعلى والأجمل والأكثر خلودًا، خاصة أن إيكاروس قد طار فى وضع الصلب الاستشهادى المسيحى المعروف، وكأن قوة أعلى من الجميع قد أرسلت له أجنحة ليستخدمها من أجل أن يرتفع عن الواقع القاتل لأحلامه المدمر لرغباته الساخر من تميزه.

أما حلقة تفاصيل الحصار الإنسانى فهى ما يقدمها العرض فى حالة اتصال فنى بليغ ينقل فى مفسرته المباشرة إيقاعا خاصا لفكرة المطارد من مجموعة أكثر قوة وتأثيرًا.

وعلى إيقاع المطاردة يمكن أن نتابع أزمة الإنسان المتفرد إيكاروس قيامه ثم انكساره ومعاناته ونبله الإنسانى الواضح فى تحمله الألم محتفظًا بحلمه وقيامه عقب كل اعتداء فى شموخ من لا ينكسر، أما المفسر الدينامى وهو الذى يوسع دائرة الحوار مع العالم المادى والاجتماعى الخارجى فيمكن البدء بتفسيره من الكلمة الدالة التى يضعها صاحب العرض على شريط الفيديو كدليل للعرض، وكمدخل للمتلقى للمساعدة فى فهمه وتفسيره، وهى ما يمكن رؤيتها من قبل الكاتب باعتبارها الرأى الذاتى لمصمم ومخرج العرض، فقصة إيكاروس كما تقول الكلمة لا تنطبق فقط فى الميثيولوجيا اليونانيَّة بقدر ما هى مرآة لكل مجتمع فى كل العصور، فوجوده فى عصرنا الحالى يحدد سقوط أيدلوجيات وطموحات وأحلام تائهة، يحدد أيضًا نوع الوحدة والضياع، إيكاروس نفسه ضاع فى عصرنا حتى بات يريد التَّحليق بدون أجنحة ليصبح سقوطه رمزًا محتومًا، وبالتَّالى يحاول تبرئة نفسه من مجتمعه الحالى ليؤكد أن الأجنحة التى صنعها، ليست إلا من صنع أفكاره ليكون فى سقوطه حق، وأن هدفه الأول والأكيد لا يزال هو الشمس[157].

وإذا ما جاء الكاتب للتفسير النهائى أو للمفسرة النهائيَّة القائمة على مختلف آراء الجمهور فإن الناقدة عبلة الروينى ترى أن العرض فى تفسيره لا يمكن فهمه إلا بالرجوع للأسطورة الأصليَّة:

157 الكلمة مأخوذة من مقدمة نسخة صوتية ضوئية لمسرحية سقوط إيكاروس، من إنتاج دار الأوبرا المصرية.

تحكى الأسطورة اليونانيّة عن رجل أراد أن يطير ويتحدى جاذبيّة الأرض فقام بصنع أجنحته وطار متجهًا نحو الشمس، وعند اقترابه منها ذاب الشمع الذى صنعت منه أجزاء أجنحته فسقط. يأخذ وليد عونى تلك الأسطورة ليصنع رؤيته العصريّة حول سقوط الأحلام والطموحات والأيديولوجيات. فبين الصعود والهبوط يظل (إيكاروس) حلما وطموحا بلا أجنحة، كما يضيف رؤيته الدراميّة من خلال ذلك الجدل والصراع الدائر بين إيكاروس وكل أفراد المجتمع حوله الذين يحاصرونه بالغربة والضياع ليكون (سقوط إيكاروس) هو سقوط حتمى لواقع فقد قدرته على الحلم[158].

وتستطرد الناقدة:

حرص وليد عونى على تقديم رؤية عصريّة والتّأكيد عليها طوال العرض فى اختياره للملابس العصريّة، والمقاطع الموسيقيّة بإيقاعاتها الحديثة، ومفردات الحركات اليوميّة العاديّة لكن تكرار الجمل الحركيّة وعدم قدرة الراقصين على التّوافق الجماعى فى زمن الحركة، أفقد العرض كثيرًا من جمالياته ودقته، اعتمد المخرج على اللياقة البدنيّة، أكثر من اللياقة الفنيّة فهو لا يقدم حركة جميلة ولكن يقدم حركة تعبيريّة تعتمد على القوة، لا تعنيه حركة الرقص، قدر ما يعنيه التّكوين المسرحى وحركة المسرح، لكن اللياقة البدنيّة القويّة للراقصين وبعض اللمحات الجماليّة والاستناد على الأسطورة الجميلة، لم تستطع أن تنقذ العرض من غموضه وتناقضاته[159].

ولمتابعة المفسرة المباشرة يمكن استعراض رأى الناقد محمد السيد عيد الذى يرى الأمر بالمقارنة مع أصل الأسطورة الإغريقيّة فيقول:

إيكاروس شخص أسطورى إغريقى، تروى الأساطير أن والدة (ديدالوس) إن عالمًا فذًّا فى بلاط ملك كريت، وقدم له العديد من المخترعات، التى جلبت عليه رضا الملك لكنه طلب منه ذات يوم الإذن بالرحيل، فغضب الملك غضبًا شديدًا ومنعه من السفر ووضع الجند فى طريقه ليحاولوا بينه وبين بلوغ الشاطئ، حينئذ فكر الأب العالم فى حيلة يتغلب بها على قرار ملك كريت فاهتدى إلى صنع أجنحة يطير بها حتى يخرج من الجزيرة إلى مكان آخر.

158- (انظر) عبلة الروينى: الأخبار، يومية، مؤسسة أخبار اليوم عدد 12874، القاهرة، 1993/8/12، (صفحة المسرح).

159 (انظر): المرجع السابق.

ولأن ولده إيكاروس كان معه، فقد صنع له زوجًا آخر من الأجنحة ودربه على الطيران بها، ونصحه بألا يحلق على ارتفاع كبير؛ لأن المادة التى تلصق الجناحين بجسمه من الشمع، وهذا الشمع لو أذابته الحرارة فمصيره الوحيد هو الهلاك. وفى اليوم الموعود طار الأب والابن من الجزيرة هربًا من سجنهما إلى الحريّة عن طريق الاختراع، وكان طبيعيًّا أن يكون الأب فى المقدمة باعتباره أقدر على معرفة الطريق[160].

ويستطرد الناقد:

فلم يكن بمقدوره أن يلاحظ ولده الذى اغتر بجناحيه ونسى والده فحلق فى الفضاء غير عابئ بالشمس وإذا بالحرارة تذيب الشمع الذى يلصق الجناحين وإذا بإيكاروس يدفع حياته ثمنًا لهذا الغرور.

هذه هى القصة التى يشير إليها عنوان مسرحيّة الافتتاح التى قدمها لنا وليد عونى، فهل استفاد منها فعلا هذا الفنان؟ الحقيقة أن وليد عونى لم يأخذ شيئا من أحداث الأسطورة، بل أنه ترك الزمن القديم كليّة، والبس أبطاله ثيابا عصريّة، وجرد المكان فلم يعد يرتبط ببقعة محدودة، سواء أكانت كريت أو غيرها.

كل ما أخذه وليد عونى هو اسم إيكاروس بما فيه من دلالة على الرغبة فى الطيران، وما تحتويه فكرة الطيران، من الحكم والرغبة فى التّحليق نحو الحريّة[161].

وترى الناقدة وفاء محمود تفسيرًا محددًا فى إطار المفسرة النهائيّة التى يوردها الكاتب:

يقول وليد عونى إنه اعتمد على حركة المسرح قبل حركة الممثلين أنفسهم، إنه اعتمد على الطاقة الجسديّة مائة بالمائة، بعيدًا عن الجماليات ثم دفع راقصيه إلى الشعور بالتّحدى لتقديم فكرتهم للجمهور، وأن الفكرة تغيرت أكثر من مرة حتى قدمها بذلك الشكل الذى يصور طموح الإنسان المتغير والخروج عن التّقاليد. فالأسطورة الإغريقيّة تقول إن ديدالوس علّم ابنه إيكاروس الطيران حتى يخرج من حصار الآلهة لهما داخل جزيرة معزولة، ونصحه بألا يقرب من الماء أو الشمس، ولكن إيكاروس ازداد طموحه ليصل

---

160 محمد السيد عيد: مجلة المسرح، العدد 59، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1993، ص (53، 54).

161- المرجع السابق: ص (54).

إلى عين الشمس فيسيح الشمع ويسقط، وعندما قدمها وليد عونى استبدل سطوة الآلهة بجبروت المجتمع وتقاليده لمن يريد الخروج على قوانينه المتوارثة، فتسقط الأفكار والإيديولوجيات باستمرار قديما وحديثا، أيضًا بدل العلاقة الجميلة بين الأب وابنه إلى علاقة صراع، فحتى العلاقات الوثيقة تغيرت وانقسمت عراها(162).

إن تعدديَّة آراء المفسرة النهائيَّة تتفق فيما سبق، على أن العرض يتحدد فى تجسيده لفكرة الفرد / الحلم فى صراع مع المحيط الاجتماعى السائد كل، الذى يدفع الفرد للسقوط وللانهيار كما أن جدة الأدوات وتجربة الصياغة المشهديَّة واضحة فى رأى أصحاب المفسرة النهائيَّة.

162 وفاء محمود: ملحق الأهرام، جريدة الأهرام، يومية، الأهرام، عدد 38868، القاهرة، ص (7).

(8)

1995

ديوان البقر

إن المحرك الفاعل فى ديوان البقر كنموذج يبدو واضح المعالم، إذ إنَّ المسرحيَّة تبدو فى كتابتها مسرحيَّة ذات بناء تقليدى، وهى لا تلجأ لحيل تفتيت الحبكة، والكاتب يختارها لأنها هى التَّناول الإخراجى التَّجريبى لواحد من جيل المخرجين الكبار وهو المخرج كرم مطاوع، حينما حاول العمل على الصيغة التَّجريبيَّة باختيار مسرح الهناجر لتقديم مسرحيته ديوان البقر، إنها نقطة التَّوازن لجيل الستينيات، ولجيل أواخر الستينيات الذى ظهر وأكد وجوده فى السبعينيات والثمانينيات واستمر فى العطاء للآن وهو الكاتب أبو العلا السلامونى، أما جيل الستينيات فيمثله المخرج صاحب التَّاريخ الطويل والنجوميَّة المسرحيَّة الطاغيَّة.

واختيار الكاتب لتلك المسرحيَّة بالتَّحديد هو اختيار عمدى، حتى يتسنى لنموذج من جيلين سابقين التَّواجد كعينة دالة داخل بحثه بالإضافة للجيل الجديد من مبدعى المسرح المصرى الذى يتمثل بشكل أساسى فى عينات البحث.

واختيار الكاتب لتلك المسرحيَّة بالتَّحديد هو اختيار عمدى، حتى يتسنى لنموذج من جيلين سابقين التَّواجد كعينة دالة داخل بحثه بالإضافة للجيل الجديد من مبدعى المسرح المصرى الذى يتمثل بشكل أساسى فى عينات البحث.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المشروع التَّجريبى والفراغ المسرحى الجديد- مسرح الهناجر- قد ظهرت تجلياتها لدى واحد من أعمدة المسرح المصرى فى ازدهاره الستينى فى معالجته الإخراجيَّة لنص يتناول قضيَّة آنيَّة وقت كتابة وعرض المسرحيَّة آنذاك.

وإذا ما جاء الكاتب لمحور المرسل / المرسل إليه فى النموذج، فإن المرسل هو قوى الشعوذة والجهل والاحتيال باسم الدين، وهى القوة التى ترسل لمجتمع ساكن بحمل عقليّة سحريّة الطابع، معطلة فيها الحاسة النقديّة والقدرة على التّمييز الدقيق.

وبالتّالى فإن المرسل هنا هو حمود بن المودود الذى يحضر للمدينة هو وتابعه الأمير مولود، وهو يقصد ويهدف للسيطرة على المدينة ولتعيين تابعه مولود حاكمًا للبلاد.

وحين هبط حمود بن المودود سوق المدينة، اختارها هى دون باقى المدن، لأنه يشعر كما أخبر تابعه بأن أهلها يبدون له كقطعان من أبقار، وحين جادله تابعه مولود فى أمر اختياره للمكان، حكى له حكاية الأصفهانى، التى وردت فى كتابة الأغانى:

قال عثمان الوراق:" رأيت العتابى يأكل خبزًا على طريق بباب الشام فقلت له: ويحك ، أما تستحى فقال لى: أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر، كنت تستحى وتحتشم أن تأكل وهى تراك؟ فقلت لا . قال فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر، فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم (يتقدم حمود نحو الناس فى السوق صائحًا) يا قوم ... يا أهل السوق ..." (163).

ووصف نفسه بأنه القادم من بلاد الشرق حمود بن المودود الذى يحمل لهم الوعد بالخير والسعادة، وقال لهم يا قوم روى عن فلان بن فلان عن أكثر من فقيه ... أن من لعق أرنبه أنفه بلسانه دخل الجنة، قالها وتركهم، فهب الناس كل يحاول أن يلعق أرنبة أنفقه بلسانه كما يفعل البقر، وها هو قد أثبت لمولود، أن وجهة نظرة سليمة، فهو يرسل لهم الخرافة وهم يستقبلونها بعقليّة سحريّة شديدة الاستجابة.

إن منطق الحكاية يفسر- كما ورد عند الأصفهانى- بنوع من السخريّة المريرة وضعين من أوضاع العقليّة العربيّة فى عصور التّخلف، وجزءًا من منطق تفكير العوام فى كل بقاع الأرض وأزمانها على اختلاف الدرجة بالقطع، فالبشر أحيانًا يخضعون فى تفكيرهم لمنطق القطيع، خاصةً فى عصور التّخلف التى لا تعتمد التّفكير العلمى ولا المنطق العقلى فى تقييم الأمور.

الحالة الأولى التى تدلنا عليها حكاية الأصفهانى أننا ما زلنا مرضى بفكرة الإسناد

163- أبو العلا السلامونى: ديوان البقر (مسرحية) ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر 1995 ص (13 ، 14).

الدائم والعنعنة، والعنعنة بهذا الشكل هى مرض تقييم المقولات، لا عبر معقوليتها ولا قيمتها فى حد ذاتها، ولكن عبر قوة إسنادها، والثقة المطلقة فى المسند إليه، خاصةً إذا غاب الإسناد إلى أصول بعيدة، فالناس قد صدقت حكاية دخول الجنة عبر لعق أرنبة الأنف؛ ذلك لأنها مسندة فى الروى عن فلان بن فلان عن فلان بن فلان عن أكثر من فقيه.

أما الحالة الثانية فهى ما تتعلق بالدين، فالناس باسم الدين قد تصدق أى شىء يقال وتؤمن بالتّصديق نحو العمل، فمن الجانب السحرى فى إيمان القطيع من البشر تستطيع أن تفعل أى شىء وإن من يرتدى مسوح الدين يملك سحرًا شديد التّأثير، والحالتان هما نتاج غياب الوعى والعقل.

وبعد أن ينجح حمود بن المودود فى إقناع الناس بمسألة لعق الأنف يقوم باستكمال سيطرته بالتّدريج فبعد أن أقنعهم بمسألة لعق الأنف يزيد بأنه روى عن أكثر من واحد، بأنه من بلغ لسانه حلمة أذنه لم يدخل نارًا أو يتعذب بعذاب القبر، وهو يلجأ بعد ذلك لسلاح المال حتى يقوم باستخدامه ممزوجًا بالدعوة للتوبة والعودة لطريق الصلاح، حيث يقوم بإقناع نعناعة الفتاة التى تعمل راقصة بالسوق بأن تعود إلى الدين وأن تكف عن الرقص فى الأسواق، فبعد أن يوزع صرة النقود كاملة على الناس وعلى جوقة الغازيّة، تأتى له الغازيّة بنفسها كى تعرف سر ذلك الكرم الذى بلا حدود فيتعرف عليها حمود ويرشوها، فتحكى حكايتها قبل واقعة الرشوة بقليل، لنعرف أنها كانت فتاة تحب الرقص والغناء، ولما لم تجد ما تطعم به أخوتها بعد وفاة والديها إحترفت الرقص والغناء بعد أن طلب منها الناس ذلك، ورغم أنها قالت لهم إنها ترقص وتغنى لنفسها ولأنها تحب ذلك –إن المؤلف يغسلها من صورة الخاطئة ليضعها فى صورة الفنانة- إلا أننا نراها تتوب إثر حصولها على مكافأة ماليّة كبيرة، هى فى واقع الأمر رشوة ثم يطلب منها أن تعلن أن توبتها لوجه الله- تعالى-، كى تؤثر فى الناس وتكرس لبركة حمود بن المودود وللأمير مولود الذى أعطاها النقود، والذى قدمه لها حمود على كون صفته أميرًا لبلادها.

أما اللوحة الثانية فهى تتابع فكرة الخرافة المرسلة، وكيفيّة تحالفها باعتبارها جوهر الجهل مع أهداف السلطة المستبدة، التى تؤمن بأن حكم شعب جاهل أمر مضمون للغاية وأسهل وأساس قيادًا من حكم شعب متنور ومتعلم، وهكذا فإن الملك لا ينزعج كثيرًا حينما يخبره وزيره بما يحدث من سيطرة على الناس فى السوق باسم الخرافة وتحت

ستار الدين ويمارس حين يصله الخبر مثلهم لعق أرنبة الأنف على سبيل التَّجربة، وحين تحضر نورهان ابنة الوزير من بلاد الروم حاملة للعلم وللعقلانيَّة وللحريَّة والنور فهى تخبر الملك أنها قد عادت بعد أن تعلمت علوم الدنيا فيجيبها مستنكرًا لماذا؟ أوليس فى مملكته علوم الدنيا والدين معًا، ثم يقرر أن يتزوجها فتوافق حتى تحاول معه كى تنقذ مملكتها وتأخذها نحو النور ولكنها تفشل. إذ إنَّ ميله للشهوة وإصراره على تجاهل خطورة حمود، بل وترك الجماهير له اعتمادًا على القوة العسكريَّة، وقدرتها على البطش ليصبح المرسل إليه فى موقع الجماهير التى استقبلت رسالة الجهل الديماجوجيَّة الطابع وحركتها فكان أن استطاعت الجماهير أن تدفع بالرسالة التى استقبلتها من حمود بن المودود، لتعم أرجاء دائرة الحكم والنخبة والجماهير معًا ليتنازل الملك عن عرشه ولتسيطر على البلاد المرسل إليها رسالة الجهل القادمة من حمود بن المودود الذى يتخذ من الدين ستارًا لتحقيق أغراضه.

ونأتى إلى محور الفاعل / المفعول به، لنجد أن ذلك المحور فى النموذج هو المعبر الدقيق عن خط سير الفعل وعن التَّأثير الفاعل، فالمحرك الفاعل الرئيسى فى المسرحيَّة هو حمود بن المودود، الذى جاء بفكر ظلامى يحاول أن ينسبه للدين، والدين منه براء، وأما المفعول بهم جميعًا فى المسرحيَّة فهم أهل البلدة وهم أيضًا مولود تابعه الذى جعله مودود يحكم تحت رعايته ليصبح هو شيخ الطريقة التى تدير أمور البلدة عبر الخرافة، وكذلك الملك الذى سقط من على عرشه حين ترك شعبه وجيشه ورجاله فريسة لدعايات غيبيَّة، تنشط فى مناخ من القهر والبطالة والفقر، وكذلك نعناعة التى حرمها حمود بن المودود من الغناء والرقص وتزوجها ولم يفعل معها أفعال الرجال الواجبة مع زوجاتهم، ونعرف أنه تزوجها ليطلقها ويوظفها لزواج المتعة وليجعلها تتزوج وتطلق كيفما تشاء ويصدر بذلك فتوى مخالفة للشرع إذ يجيز إلغاء العدة للسيدة طالما كانت غير حامل وأقر ذلك أحد الأطباء، فتكرهه نعناعة للغاية.

إلا أن نعناعة يمكن إذا ما تأمل الكاتب خط سير الحدث بالمسرحيَّة أن يرى أنها كشخصيَّة قد احتلت عددًا من المواقع، منها موقع العامل المساعد، فهى بتوبتها وبقبولها الرشوة من حمود بن المودود قد ساهمت فى ذياع صيته، كولى وتقى وكمصلح اجتماعى ودينى، ثم هى ضحيته فى موقع المفعول به، حينما أراد أن يوظفها لزواج المتعة،

لتصبح فيما بعد وقبل انضمامها لنورهان وأبيها فى موقع المعارض أو العوامل المضادة. فإن قيامها بفضح حمود وإخبارها للناس عن قصة رشوتها وندمها على التَّحالف معه هو قمة المعارضة التى تتمثل طوال الحدث فى الوزير والد نورهان الذى يخبر الملك بخطورة ما يفعله حمود بالأسواق، ولكن الملك برغبته فى جهالة مستديمة ولثقته المفرطة فى طاقته الباطشة، وفى قدراته على استخدام القوة متى يشاء، يترك الخطر حتى يتحول لمارد لا يستطيع معه إلا أن ينزل عن كرسى العرش ويقبل منصب قاضى القضاة، كى يحصل على استمرار حياته إنه يركب الموجة الهادرة، التى لا يستطيع إيقافها كعادة الملوك حينما يفقدون السيطرة على الأمور.

أما الجموع / الجماهير أهل المدينة من العوام والجنود والقادة والعلماء وأهل الدين، لأن العلوم والفنون الرفيعة التى كانت لديهم منذ قرون مضت قد رحلت لبلاد الروم، فقد سقطوا فى فخ الخرافة جميعًا وهم فى موقع المفعول به، تصوروا أنهم فى موقع الفاعل حينما غيروا الحكم بالقوة، لكنهم كانوا قد احتلوا بالإضافة لموقع المفعول به موقع العوامل المساعدة الرئيسيَّة لحمود بن المودود فى خطته للاستيلاء على السلطة عبر تعيين تابعه الأمتعة مولود أمير على البلاد.

ملاحظات تقنية :

أ – التَّجريب بحذر:

إن الملاحظة الأولى التى يود الكاتب أن يقرها هى أن العناصر التَّجريبيَّة فى ديوان البقر ترجع للتناول الإخراجى لنص ذي بناء تقليدى محكم . أما ما يتعلق بالجديد فى النص فهو تناوله لموضوع ولقضيَّة طازجة آنذاك، هو سعى البعض لفرض النفوذ والسطوة عبر استخدام ستار الدين للسيطرة على الناس والحكم، كما أن المزج بين نص تقليدى لمؤلف راسخ من جيل السبعينيات ولمخرج رائد من جيل الستينيات فى محاولة تجريبيَّة، هى نقطة التَّوازن التى يمكن رؤيتها ما بين التَّجديد الشامل فى اللغة المسرحيَّة كما فى عروض سابقة، تعرض لها الكاتب فى دراسته، وما بين البناء التَّقليدى المتعارف عليه فى أنساق اللغة المسرحيَّة السائدة.

ب – التَّغيير في تكوين المشهد المسرحي:

هو الأمر الذي يؤدي إلى التَّغيير في الصورة المسرحيَّة ذاتها، وهو ما يخرجها عن إطارها التَّقليدي في التَّكوين المشهدي، القائم على العلبة الإيطاليَّة وإعادة تشكيل مسافتها النفسيَّة والجماليَّة مع الجمهور، إذ إنَّ المخرج يتعامل مع خشبة مسرح الهناجر التي يحيط بها الجمهور من اتجاهين متضادين متقابلين، ليضع مشهده المسرحي وحركة ممثليه وفقًا لهذا المعنى.

هذا وطبيعة التَّكوين المسرحي هنا تبرز علاقة المخرج بمصمم المناظر في واحدة من صورها الناجحة حيث اختيار (البانوهات الشفافة) التي تسمح بحركيَّة متعددة لصناعة أكثر من تكوين للمناظر الداخليَّة، غرفة النوم، غرفة الحكم، وهي الصيغة التي حل بها مصمم المناظر والملابس د. محمود مبروك مشكلة الرؤية المزدوجة التي صمم على أساسها مسرح الهناجر، وقد تبنى العرض ذلك التَّصميم.

إن فكرة المنظر الشفَّاف استخدم في مشهد الحواجز/ غرفة نوم الملك بشكل يوحي بممرات بيت جحا، فالملك بينه وبين نورهان حواجز متعددة ومسافات متعرجة في خطوط حركة بالغة الدلالة وحل مسرحي لامع وجديد لمنظر مسرحي شفاف يمكن وضعه في منتصف خشبة المسرح ويمكن رؤيته من جانبين مختلفين ولكن يظل هذا الحل مجرد حل جمالي بارع، لكنه لا يحمل مبررًا فنيًّا دراميًّا لجعل الحركة مزدوجة الطابع، اللهم إلا استخدام تصميم متاح في خشبة مسرح الهناجر، مما يجعل الأمر محصورًا في نطاق أنه محاولة جماليَّة شكليَّة لها بريقها ولا يتجاوز الأمر حدود ذلك مما جعل المخرج مدفوعًا إلى مأزق جمالي محير وهو إجهاد ضبط المشاهدة المزدوجة مع محاولة إضفاء المعنى على الحركة المسرحيَّة، مما أدى إلى إهدار فرص متعددة أمام إمكانيَّة يتيحها النص لخشبة عاديَّة طالما لا ضرورة فنيَّة لجلوس الجمهور على الجانبين.

ج – استخدام التَّعبير الحركي ومحاولة استخدام الجسد كوسيلة للتعبير بالإضافة للأداء التَّمثيلي المعتمد على الحوار

إن وليد عوني مصمم الاستعراض يلجأ لاستخدام أبسط أنواع الحركة الجماليَّة التي لا ترقى للرقص ولا يمكن تصنيفها باعتبارها حركة مسرحيَّة للمجاميع، إنه يقف

فى المنتصف، كما وقف العرض فى المنتصف بين التَّقليدى والتَّجريبى، ليجعل صفته التَّجريبيَّة ذات طابع تجديدى متحفظ. وإن كان أبرز الملامح التَّجديديَّة هو التَّجريب فى شكل تكوين المشهد المسرحى، فإن السينوجرافيا هى التى تلعب الدور الأساسى فى ذلك التَّجديد، ويلعب التَّعبير الحركى بالجسد دورًا مكملًا لذلك الطابع التَّجريبى، ولكنه دورٌ مؤثرٌ فى التَّكوين النهائى للمشهد المسرحى.

ولكن ذلك جعل المشاهد الجماعيَّة (حركة قطيع البشر / البقر) فى منطقة وسطى بين الرقص والتَّعبير الحركى، ولكنْ- وخروجًا على تلك الموازنة- كان اللجوء للحركة المعتمدة على الغرابة وفقدان القيم الجماليَّة المعبرة عن معنى ما. فالحيلة الشكليَّة فى المسرح حركة زائدة مرفوضة.

أما اعتماد المخرج على صياغته المبسطة للحركة المسرحيَّة، فى مشهد تجميع الناس بالصفارة وتفريقهم بالعصا فجاء لصالح السهولة والبساطة ووضوح المعنى، بعيدًا عن ادعاء الغرابة. وإن ساهمت الملابس بكونها فضفاضة ومبالغ فيها بالإضافة لأغطيَّة الرأس التى تهتز بشكل واضح، هى وجدائلها المرسلة التى توحى بعالم بدائى.

إن طبيعة الحركة المسرحيَّة، بل والتَّعبير الحركى أيضًا فى علاقة وثيقة بالملابس المسرحيَّة التى ساهمت فى صنع تكوين المشهد المسرحى الذى جعله المخرج كرم مطاوع فى صيغة الفانتازى عبر الملابس والمناظر، التى لا تنتمى زمنيًّا ولا مكانيًّا لأية طرز بعينها. إنه مناخ عام يشبه الطراز العربى من بعيد لكنه فى إجماله أسطورة فى مدينة مصوغة منظريًّا بشكل خيالى.

د – استخدام مناهج أداء تمثيليَّة متنوعة :

ولكنها فى علاقة متناغمة مع بعضها البعض، فملك البلاد منذ ظهوره على خشبة المسرح وهو يقوم بأداء ذى طابع كاركاتيرى يحاول لعق أرنبة الأنف، وأحمد حلاوة، كان معلقًا على الشخصيَّة معظم الوقت دون اللجوء للتقمص غير المبرر، بالنسبة لمنهج التَّمثيل الذى اختاره.

أما عبد الرحمن أبو زهرة فى دور حمود بن المودود فجاء متقمصًا للشخصيَّة معتمدًا على أدائه الصوتى / الحركى العنيف الذى عابه فى بعض اللحظات اللجوء للدرجة

الصوتيَّة الواحدة لكنه ظل يمسك بالإيقاع السريع للعرض، ورغم المجهود البدنى الواضح، إلا أن لحظات الزعامة والسيطرة المتآمرة ظلت تلمع فى أداء تمثيلى منضبط الانفعال.

أما عايدة فهمى فى دور نعناعة فقد أدت من منهج التَّقمص النفسى فى معظم الأحيان وعبرت عن تناقضات الشخصيَّة، بين لحظات حب الحياة ولحظات تورطها مع حمود، ثم إعلان خروجها عن الطاعة، هى مراحل متنوعة فى الأداء خاصةً الأداء الصوتى.

أما ماجد الكدوانى فى دور الأمير مولود تابع حمود فقد اعتمد على الكاريكاتير السهل الهادئ، أما ناهد رشدى فى دور الأميرة فقد أدته فى بساطة وتقمص كامل ووعى ما بين لحظات استخدام الأنوثة للهرب من المصير المحتوم فى علاقتها بالزوج الشهوانى وبين لحظات الخطاب العقلى المباشر للجمهور.

أما الملاحظة العامة على الأداء التَّمثيلى فهى تعود لقدرة وتدريب واضح على عمليَّة تنظيم الانفعالات ... قدرة تعود لمخرج يعرف جيدًا كيف يوجه ويقود ممثليه ليصنع التَّناغم رغم اختلاف مناهج الأداء.

هـ - الغناء فى المسرحيَّة :

وربما إنه كان الاستخدام الأكثر تقليديَّة فى جميع عناصر العرض المسرحى، وكان دوره هو الشارح للعديد من المعانى، وقد كان الشعر لخالد النشوقاتى والموسيقى لجمال سلامة غناءً مناسبًا مرحًا كما فى اللوحة الافتتاحيَّة، التى تغنى فيها نعناعة لحب الحياة، ولكن اللجوء للمباشر فى أغنيَّة النهاية جعل المفردات التى تتغنى بها نعناعة أنسب لخطبة سياسيَّة منها لنهاية مسرحيَّة صاغها مؤلفها على نحو أكثر شعرًا وأكثر شاعريَّة، بأن قالت نعناعة أن طلبها قبل الموت هو أن ترقص، وهكذا فإن الشعر فى اللحظة الدراميَّة للتعبير عن عشق نعناعة للفن كعشقها للحياة وللتحدى الصارخ لكل دعاوى الجهالة، كان أبلغ من النهاية الغنائيَّة عالية النبرة التى جاءت بالعرض.

و – البناء الدرامى وملاحظة تقنيَّة :

إنه يقوم رغم تقليديته على مشاهد قصيرة ربما تساعد على إيقاع إخراجى تجديدى والمشاهد ذات إيقاع سريع متلاحق، ونقلات متبادلة ما بين عالمى السوق والقصر الملكى، إلى أن يتحد العالمان بانتصار أهل السوق الذين استولوا على الحكم بقيادة حمود بن المودود.

هذه الإيقاعيَّة السريعة فى البناء صيغت عبر حوار مسرحى اقترب المؤلف فيه من الإيقاع الشعرى. هذا وإن سيطر إطار مرجعى غربى على عالم المسرحيَّة. فإن القالب الفانتازى سيطر على العمل ككل.

وتأتى محاولة الكاتب لتطبيق نموذج بيرس التَّأويلى على مسرحيَّة ديوان البقر ليمكن له الحديث عن المفسرة المباشرة باعتبارها حكاية تراثيَّة مبسطة قام أبو العلا السلامونى باستلهامها أو بمعنى أدق قام باستلهام هذا الوعى الساخر عند الأصفهانى وهو يأخذ حادثته عن الأصفهانى لكنه يعيد بناء الأمور كما يشاء ويصوغ أحداثه فى قالب أقرب للفانتازى. فهو يحكى حكاية فيما مضى من الزمان وفى مدينة خياليَّة هبط ذات يوم عليها حمود بن المودود ومعه تابعه مولود. ومشى ابن المودود بطرق عديدة لتحقيق غايته فى تولى مولود الحكم الفعلى فى البلاد والسيطرة عليها. فكيف حدث ذلك؟

هبط حمود بن المولود لسوق هذه البلدة وكانت الغازيَّة نعناعة ترقص وتغنى للناس أغنيَّة عن عشق الحياة. فاستطاع ابن المولود أن يجعلها تفكر فى الاعتزال. وأن تعلن توبتها. فالفن حرام إذا ما كانت رشوة بن المودود كبيرة فى عبارة عن المال الوفير وأيضًا وعد بالستر عبر الحب والزواج. فأعلنت التَّوبة وأحبته واتفقا على الزواج بعد إلحاح منها فتزوجها أيامًا لم يقدر فيها على معاشرتها معاشرة الأزواج. فطلقها وأراد لها أن تتزوج من تشاء من رجال البلدة. وهو يرى أنها فكرة لامعة. فمن وجهة نظره أن كل رجال البلدة يشتهونها. وهكذا حولها فى عينيه وفى علاقته بها من فنانة ترقص وتنشد للحياة إلى مجرد جسد بالإيجار عبر عقد زواج شرعى.

وذلك يحدث بعد أن أقنع الناس فى السوق بأنه مبعوث من بلاد الشرق لهدايتهم ولإنقاذ حياتهم. وبعد أن صارت الناس فى السوق تحاول لعق أرنبة الأنف حتى تدخل الجنة. كما روى لهم ابن المودود نقلًا عن فلان بن فلان بن فلان عن أكثر من فقيه.

كل ذلك يحدث والحاكم لا يسمع لنصائح وزيره بضرورة محاربة خرافات ابن المودود فهو مشغول بشهواته ولهوه. لا يسمع لابنة وزيره نورهان القادمة من الروم بنزعة تنويريَّة. الداعية إلى استعادة مجد البلاد العلمى والحضارى وضرورة التَّواصل مع العلوم والفنون المعاصرة.

الملك لا يستقبلها كابنة ناجحة لوزيره، ولكنه يراها جسدًا ربيعيًّا فيتزوجها قسرًا، فتحاول من ناحيتها إصلاحه، لكن الوقت لا يمهلها، فالمودود كان قد سيطر على أهل البلدة وتركهم فى شغلهم حول أوهام لعق الأنف، ووجد لهم زيًّا بجلباب أبيض قصير ولحية طويلة، كما ألقى للناس بالمال، وبالوهم سيطر على الأمر وبثقافة العنف أحل لهم فكرة المجتمع الفاسد الكافر، وضرورة تغييره بالقوة، وقد تمكن من ذلك بقوة القطيع بعدده وبغباء عنفه، أما الحكام فقد سلم لهم دون مقاومة واختار أن يصبح قاضيًا للقضاة فهذا عنده أفضل من الموت، أما الوزير وابنته نورهان فرفضا ما طلبه حمود بن المودود، رفضا العقليّة الديماجوجيّة ولم يبايعا مولود كحاكم جديد، فحكم عليهم بالموت ولم يحاول إنقاذهما، ولم يعترض إلا نعناعة التى قامت بفضح أفعال مولود والمودود أمام الناس ولكن الفضيحة لم تؤثر فى قطيع البشر الذى أصبح يخور كالبقر، وحكم على ثلاثتهم بالموت حرقًا، إلا أن نعناعة تصر على موقفها وتطلب فى آخر طلب لها قبل الموت أن ترقص وتغنى للحياة.

إن ما سبق هو المفسرة المباشرة لمسرحيّة ديوان البقر أراد الكاتب أن يوردها كى تتضح أمامنا لتسهل له عمليّة التّفسير الدينامى، فالمفسرة الديناميّة إذا ما جاء الكاتب إليها سيجد فى مفسرته المباشرة السابقة مادة خصبة للمقارنة وللتفسير الدينامى مع العالم المادى الخارجى، وهو بالمعنى الدينامى يدور فى مدينة خياليّة، لكنه يشير إلى هنا آنذاك وقت عرض المسرحيّة فى شتاء 1995، فالمفسر الدينامى الذى يقيم علاقة بين النص والعالم المادى الخارجى يلحظ المشابهة بين اسم ابن المودود، والمودودى المنسوب له رفضه لفكرة الدولة العلمانيّة المعتمدة على الفكر الديموقراطى والذى دعا للسيطرة الدينيّة على الحكم.

إن الدولة الخياليّة والأحداث المتخليّة قصد بالتّأكيد أنها تعلق على ما يدور هنا الآن، هذا والمطابقة الواقعيّة بين عالم المسرحيّة، والعالم المادى الخارجى لا تأتى بالطبع وفق منطق المطابقة، فالمسرحيّة تفترض سيرًا خياليًّا للأحداث وتتفق مع الكثير من الإحصائيات والتّنبؤات المتشائمة والتى تقول بسيطرة التيار الأصولى على الحكم.

ولكن فى حقيقة الأمر، يأتى الواقع مختلفًا فإن كان موقف السلطة الحاكمة فيما مضى من سبعينيات مصر، هو التّواطؤ معهم، ثم التّراخى إزاء عدم الإحساس الحقيقى بالخطر، فهذا المنطق اختلف ... فقد وعت المؤسسة الحاكمة الدرس السابق.

هذا ومصر دولة وشعبًا لا يمكن اختزالهما، لمجموعة من قطعان الأبقار فالعامة ليسوا كذلك، والمعرفة فى هذا البلد ليست حكرًا على شبيهات نورهان القادمات من الغرب.

وهكذا فالمقارنة بين المفسر المباشر والمفسر الدينامى يمكن إجمالها على أساس موضعى فى نقاط خلاف ثلاثة:

أولاً: التَّصوير المبالغ فيه للعامة على أنهم بكل هذه السذاجة .

ثانيًا: المبالغة الكاريكاتيريَّة فى صياغة الحاكم، لم تمكن من التَّحليل الواضح لآليَّة السلطة الحاكمة وأسباب سماحها بمثل هذه المهاترات الحموديَّة، وقل فى ذلك الشأن على سبيل المثال عدم قدرتها على العمل الجاد فى سبيل تطوير مؤسسات المجتمع المدنى.

ثالثًا: تصويرها لممثلى العالم الأصولى، على أنهم بمثل هذه البساطة وتجاهلها اعتمادهم على المفارقة بين أحوال الناس المعيشيَّة الاقتصاديَّة، وبين المعلن عنه من قبل السلطة الحاكمة وعلاقتهم المتوترة القائمة إما على القهر، أو الاستخدام من قبل السلطة الحاكمة، تلك العلاقة التى تشوبها الكثير من المحاذير.

رابعًا: وهو الجانب غير الخلافى بين المفسر الدينامى والمفسر المباشر والذى يرى أن التيار الدينى هو التيار القادر على الفعل والتَّأثير فى الشارع ووسط عموم الناس.

هذا، واستمرارًا لرصد الخلاف بين المفسر الدينامى والمفسر المباشر، يمكن القول إن مرادف حمود بن المودود فى الواقع لا يعتمد على المال فقط، ولا التَّلويح بأحلام الجنة، فهو يعتمد بالأساس على سوء الأحوال الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، وعلى عدم تحقق العدل الإنسانى البسيط.

ولكن مقارنة المنطق الفنى، بالمنطق الاجتماعى السياسى، بهذا الشكل يمكن أن يصنع مقارنة متعسفة أو مقياسًا زائفًا للحكم.

فالفن بالتَّأكيد ليس دوره تحليل الواقع كمراكز البحوث، بل أحيانًا ما تقتضى الضرورة الفنيَّة صنع ما يمكن تسميته بالكوابيس المزعجة أو المستقبل المفترض وهكذا فالمسرحيَّة لا تتطابق مع الواقع لكنها تحذرنا من كابوس، ربما يحدث مع إهمال وسهو واطمئنان، إنها تحذرنا من أن نتحول لقطيع بقر أحمق يحكمه أبله مثل مولود تحت سيطرة تيار الجهالة، وإلا فعلينا السلام.

أما إذا جاء الكاتب للتفسير النهائى المعتمد على تعدد آراء النقاد والكتاب فإن المسرحيّة تثير العديد من الآراء ومنها ما يراه الناقد فتحى العشرى:

"أما النص فهو واضح ومعبر وإن شابه خضوع الملك السريع لدعوى المتخلفين الإرهابيين المتسترين وراء الدين حتى ولو جاء ذلك تحقيقًا لمصالحه تحول الغازيّة مرتين، عندما اعتزلت مخدوعة بما هو خارج الدين، وعندما عادت إلى مهنتها، ليس بعد كشف المستور ولكن بعد هجر الزوج الخادع.

بمعنى أنه لو استمر زوجًا لها لما عادت إلى صوابها، تشبث الوزير والأميرة بالحق واستنكار تحويل الناس إلى أبقار، ثم قبول الأميرة الزواج من الملك حتى ولو تم ذلك بطريقة شهرزاد التى تلف وتدور حول شهريار إنقاذًا لحياتها وربما لحياة الناس.

أما الإخراج فقد فشل فى استثمار منصة الهناجر المزدوجة، التى تتوسط القاعة ليشاهدها جمهوران من الجانبين، فضاع بين الاثنين أو المنصتين من الأمام ومن الخلف، لأنهما تحتاجان إلى نص يلائم طبيعة المكان دراميًّا كان أو استعراضيًّا" (164).

وعلى عكس ما يراه الناقد فتحى العشرى يرى الناقد أحمد عبد الحميد رأيًا فى ديوان البقر:

" والحقيقة ... أن القيمة الفكريّة والقيمة الفنيّة (التُّراثيّة) للمسرحيّة ليست هى أبرز حسناته وإنما تجسيد النص فى عرض متوهج مؤثر يستولى عليك ويستثيرك هو قيمة كبرى مضافة فهو كعرض زاخر– أيضًا- بالملامح الإبداعيّة فى كل عناصر العرض ... موسيقاه، ملابسه، مناظره حركة تمثيله على المسرح، إضاءته، أدائه التَّمثيلى، إيقاعه ... عرض متوهج حقًّا.

خذ مثلًا الخامة التى استخدمها كرم مطاوع ومهندس المناظر د. محمود مبروك ... وهى خامة البلاستيك الشفاف – والعاكس، ونجاحهما العبقرى فى تحقيق المشاهدة المزدوجة فى مسرح الهناجر المنشطر إلى مسرحين متقابلين ... وبذلك ألغى حائطين وهميين (الثانى والرابع) من المسرح ثم حركة الممثلين داخلهما واللعب بالحركة مع الإضاءة مع المحاورة فى تآزر فنى" (165).

---

164 فتحى العشرى: ملحق الأهرام ، جريدة الأهرام اليومية ، عدد 39589 ، القاهرة ، 1995/4/28.

165 أحمد عبد الحميد: جريدة الجمهورية ، العدد 15039 ، القاهرة ، 1995/3/2 ، (صفحة الفن).

وترى فى وضوح تفسيرى د. وفاء حامد كمالو أن المسرحيَّة:" دعوة لتغيير الواقع وتفكيك الفكر السائد حملتها رؤية علميَّة دراميَّة ثريَّة للمخرج كرم مطاوع كشف بها تناقضات واقعه الحادة ليصل بالمتلقى إلى تلك الزاوية الحرجة التى يتم فيها التَّمرد على ما هو قائم لتجاوزه وتغييره" [166].

إن تعدديَّة الآراء فى المسرحيَّة تقف عند حدود رؤية المؤلف المتصديَّة للجهالة وتؤكد وضوح النص وتماسكه، وفى ذات الوقت تركز على الرؤية الإخراجيَّة كحجر زاوية فى رؤية العرض، كعرض يحمل بعض العناصر التَّجريبيَّة، كما سبق وأن أوضح الكاتب.

166 د. وفاء حامد كمالو: مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . مارس 1995 ، ص (31).

(9)
1995
الأفيال تختبئ لتموت

إن المرسل هنا فى مسرحيَّة الأفيال تختبئ لتموت، هى قمة الفوضى حيث تداخل الرغبات الفرديَّة وإختلال الأدوار الإنسانيَّة فى العالم المعاصر إن خلل النظام فى الأدوار الاجتماعيَّة هو ما يسيطر على محور المرسل، هناك فوضى فى الإرسال تصل إلى حد الاختلاط والتَّداخل والدوران، هو الرغبات الإنسانيَّة المختلفة وطريقة سير اليومى الحياتى المعيش، فى إطار من الاختلال المعبر عن مصدر للإرسال قوى للغاية هو الفوضى.

حيث تتواجد مجموعة كبيرة من البشر على خشبة المسرح كل قد اختار لنفسه دورًا يمارسه فى الحياة، أو وجها يعبر عنه، أو طريقة لممارسة حياته. فعلى خشبة المسرح نجد السمكة والبجعة والمومياء والساحر والكاوبوى والبيجاصوص والراقصة والضفدعة والحصان البشرى، الجميع يتحرك فى حركة عاديَّة متداخلة بشكل واضح كأنها تفسر الحركات اليوميَّة المعتادة، وأما المهرج فهو يهبط من أعلى الساتر الحديدى القائم على هيئة شبكة ليصبح هبوطه من أعلى الساتر الحديدى هو علامة لبداية العرض، والعرض يقوم بتضمين مجموعة أغان لعبد الوهاب فى داخله. والأغنيَّة التى يبدأ بها السرد المسرحى الراقص، هى التى يغنيها الحصان البشرى، عن الحب وكأن الثيمة التى يطرحها العرض فى لحظاته الأولى هى علاقة الحب فى الوجود بين المجموعة التى تتحرك على خشبة المسرح، فها هو الحصان البشرى يغنى:

« آه ... الحب ... الحب فيه بقائى «

آه الحب فيه زوالى ... قلب بغير غرام ... جسم من الروح خال ... « [167].

---

167 مقطع من أغنية عبد الوهاب الشهيرة: المستمدة من نسخة صوتية مرئية للعرض، (طرف الباحث)

ويستمر العرض ... كل يمارس طقوسه، عروس البحر / السمكة ترقص على (فوتيه) لونه أحمر وهى مستلقية عليه تمامًا.

الحصان البشرى يتجول فى أنحاء المسرح. المهرج والغازيَّة يتبادلان نظرات معينة والبجعة والمومياء والساحر كل يمارس إيقاعه الشخصى.

بعد أن اصطفت المجموعة صفا واحد ترقب المهرج وهو يهبط من أعلى الستارة الحديدة على أرضيَّة خشبة المسرح، يلهو بطوقه الخشبى ويضعه فى مواجهة كل فرد منهم، كأنه رقية اللعب، وهنا وبعد جولته يشتعل المسرح لعبًا.

ففى اللحظة الأولى يصطفون أمام الحاجز / الساتر الحديدى صفا واحدًا ولكن وقبل اشتعال الحركة، يبدو الجميع فى حالة حزن واضح وسكون، لا ينقذهم منه سوى المهرج، وأبلغ تعبير عن الحالة هو الفتاة التى تلعب دور (الغازيَّة) ففى وجهها ملامح للأسى وهى تمسك بيدها الحاجز / الساتر الحديد وكأن العالم ، الوطن / المكان هو سجن كبير خلفه، وبعد أن يدخلوا كجماعة إغراء، ثم تتوتر الموسيقى ليشكل الجميع فى كتلة واحدة راقصة رقصًا موحدًا، كأنه إيقاع الجماعة حين تتشابه، بينما الحصان البشرى ينفرد ليغازل (الغازيَّة) والمجموعة تتابع ذلك الغزل بنوع من الدهشة والتَّوتر معًا.

أما التَّوتر العام الذى يغمر أداء المجموعة فهو يعبر عن أزمة الإنسان حين يتشابك مع العالم فى تفاصيل مختلطة كى يمارس حياته، توتر الحركة دون الوصول لأهداف، توتر الجسم دون الوصول للإشباع الكامل، ويبدو ذلك واضحا حين تصبح المجموعة فى وضع المفعول به، حين تطيح برغباتها الإنسانيَّة قوى الفوضى، فيبحث الجميع عن خلاصه فى إحماء جسدى به قدر من التَّوتر وعلى إيقاع أغنيَّة (محلاها عيشة الفلاح) وعلى موسيقى توحى بعمل شاق وجسدى نجد الغازيَّة فى وجد وعناق مع السمكة، ثم تغادر للحظة حسيَّة جنسيَّة واضحة مع المهر، بينما الرجل ذو القرن والسمكة، فى وضع جنسى، ثم يخرج الساحر الذى كان داخل القفص الحديدى أسفل يمين المسرح ليطار الباليرينا حاملا قطعة من القماش الملون.

ثم يجتذب الساحر المومياء بفعلته فيتصدر رقصه الشاقُّ المسرح، وعندها يلحق الكاوبوى بحالة اللهو بالقماش المفضفض، ليطارد الكاوبوى لحظة البهجة المفاجئة

التى صنعها الساحر ثم يشترك الضفدع- القزم- وسط الكائنات المنتصبة على ساقيها فى لحظة البهجة والمطاردة.

وتنتاب عروس البحر لحظة حريَّة فتتخلص من ذيلها الشهير الذى يعوقها أن تمشى وتلقى به أسفل أريكتها، ثم تنطلق لتلهو مع الضفدع الذى يلعب بذيلها فرحا بأنها تخلصت منه تمامًا لكنها تغادره لترقص أمام الجميع رقصة الفرح بحريتها والتَّعبير عن أنوثتها، ويرجعنا ذلك لطبيعة بناء الحدث الراقص المصنوع بدقة حيث سبق أن قامت عروس البحر وهى ما زالت محتفظة بذيلها فى بداية العرض بفعل رقص مشابه يرشح لما حدث منها الآن فهى وقبل أغنيَّة عبد الوهاب التى سبق الإشارة إليها (محلاها عيشة الفلاح) وفى لحظة مبكرة من العرض وبينما المجموعة ككل متكتلة داخل الطوفان، إذ بنا نجد الرجل ذو القرن يحمل السمكة ويسير بها، وهى تسبح فى الفراغ المسرحى ثم تلتقط الساتر الحديدى، لتصعد عليه وتسبح فى الفراغ وهى تحرك ذيلها سعيدة لتعود لمكانها على أكتاف ذى القرن، أنها بذات اللحظة لحظة التَّوق للسباحة والحريَّة، تقوم بها فى لحظة متقدمة من العرض، بعد أن تتخلص من ذيلها لتلهب برقصتها المهرج، الذى يبدو فى حالة استثارة واضحة، بينما يمسك الحصان البشرى بالقوس فى وضع صيد يشبه قوس كيوبيد، أو وضع قنص ذكورى، ويبدأ المهرج فى الرقص معها، ثم الرجل ذو القرن الذي يقتحمها فى حضن دافئ جنسى واضح وصريح، بينما المهرج يمارس ذات الفعل مع مثيله الحصان / الرجل البشرى، بينما الكاوبوى يقف فى خلفيَّة المشهد ليرفع إشارات مرور حمراء كتلك التى يرفعها رجال الملاحة للسفن وللطائرات إنها لحظة عبور أو هبوط أو إقلاع، قل لحظة مرور جسدى شهوانى إنسانى مرتبط بخلع عروس البحر لذيلها، فينطلق الجنس فى سلوك لا واع مع موسيقى التَّوتر الواضح، أنها لحظة سرياليَّة تتداخل فيها الرغبات البشريَّة، وينفجر المكبوت لكل المجموعة، بلا حدود للنوع وللمكان ولوجود الآخر، إنها حريَّة اللاوعى حينما يلغى القيود.

أما الوطن / الماضى القريب: عروض أفلام محمد بيومى (1894: 1963) فهى تتوالد فى خلفيَّة العرض، على الشاشة لتصبح هى وأغنيات محمد عبد الوهاب سببًا لاستدعاء إحساسٍ وطنيٍّ بخلفيَّة سياسيَّة لفترة التَّنوير والوعى المجتمعى فى مصر بالحقوق الوطنيَّة.

فبعد بداية العرض بلحظات تظهر على الشاشة. وبعد احتدام العلاقات السابق الإشارة إليها بين الشخصيات لحظة تسجيله لمصر بالأبيض والأسود. حركة البشر مجموعة من الناس فى تجمع عام. بينهم عمل وإيقاع جاد من الدفء الإنسانى.

وهو ما يسقط نفسه على الإيقاع الحى لعلاقات البشر المعروضة أمامنا. فى إيقاعها المتداخل وهى فى حالة مفعول به. نتيجة الفاعل المتمثل فى قيمة الفوضى.

وهو الأمر الذى يتجسد فى تداعيات العلاقات اليوميّة والعاديّة التى تصنع العرض. ولكنه يخلط بين العادى الذى اعتبره المسرحيون التّقليديون غير ذى صفة على خشبة المسرح ليصنع بمزجه بالعام والسياسى معنى أوضح وأكثر شموليّة. فعلى سبيل المثال السمكة الأنثى تضرب بالسوط بعد رقصتها الأنثويّة ليتحول العالم إلى سيرك. وتهبط من أعلى بكتلة قماش كبيرة. لتتفرع منها مجموعة من الخيوط الملونة كألوان أقمشة الساحر التى يخرجها من بعضها البعض.

وهنا يرتدى الجميع أقنعة موحدة لوجه مهرج أبيض يضحك بوضوح ولكن بأسى ويتكتلون فى كتلة واحدة. وهنا يفتح أمام الشخصيات بابا رائعا للخيال عبر أكسسوار مبدع. إذ يمسك الحصان البشرى (زلومة تشبه زلومة الفيل) أى بخرطوم يشبه الخراطيم الضخمة لبث الهواء تلك التى لا نراها إلا هنا فى عالم اللاوعى. وهذا الهواء المندفع فى اتجاه السمكة يشكل لها ما يشبه الحمام. وهى بعد ذلك تقوم بتخفيف نفسها تمامًا باستخدام المنشفة فى استعراض للذات مثير للمرح ثم نجد الحدث الفرعى يمزج الجنس والبدن الجميل بالسياسة. حيث يرتدى الكاوبوى خوذة الأمم المتحدة. خوذة مكتوب عليها (UN) ثم يرتدى الحصان البشرى ثوبا قشيبا يشبه ثوب العرب الفاخر فى العهد الإسلامى الزاهر. ثم يردد آهات البكاء والغناء. ليبدو استحضار التّاريخ كهمس خفى. حنين الماضى الممزوج بلحظات اللذة والذل. والهزيمة والتّعايش مع الأمر الواقع. يبدو أن ذلك العالم المتاح خلف الساتر الحديدى. هو عالم يدور حول ذاته فى فعل مكرر هو الجنس والحمام واللهو وروح القطيع. فى الأفعال الجماعيّة وما إلى ذلك مما يحدث لمجموعة ليس لديها أمل فى المستقبل يجمع روح الجماعة. وبالتّالى فإن المجموعة كل على حدة تدخل القفص / الحبس الانفرادى ثم يخرج طوال الحدث الجماعى القائم على نثر الحياة اليوميّة.

وفى إحساس عميق بالوطن ، مدهش فى قدرته على الإيحاء عن بعد يستخدم العرض جزءًا من أفلام محمد بيومى. فهى السمكة وبعد أن تضرب بالسوط وتمارس الجنس والعنف فى عرض الذات نجد أثناء حركة المجموعة عرضا فى الخلفيَّة لفيلم بيومى عن شوارع وصحراء ومدن ونخيل. إنها مصر الماضى النيل باللون الأبيض والأسود. وأثناء وبعد ذلك تستمر المجموعة بعد أن تخلع الأقنعة فى حالة مرح ولهو وسعادة ثم وفى انعكاس مفاجئ لحالة الألم الداخلى الخفى فى العمق أسفل كل طيات المرح الظاهر. يحدث أن تجمعت المجموعة ككل فى إيقاع توتر وظلم. أى إحساس بالتّوتر يشبه اهتزاز حاجز السجن الحقيقى فى بوابات الزيارة المشهورة فى السجون الحقيقة. إلا أن الجانب النقيض تمامًا هو جانب اللهو الحسى. يظهر فجأة بعد لحظة السكون على الساتر الحديدى. إذ يدورون جميعهم حول (الغازيّة) التى ترقص رقصًا متوترًا. يؤدى إلى الإيحاء بالرقص الشرقى الخملى الحسى المعروف بينما المجموعة تمارس الاستحمام الجماعى بشكل متخيل وواضح للغاية. ثم تهدأ ليتغير الإيقاع للعب بالطوق مع المهرج. وفى فعل امتلاك الأنثى للرجل بالجذب الجنسى. تركب (الغازيّة) على ظهر المهرج ليمشى بها. ثم ترقص معه قليلا ثم تتركه لتتبادل الميل الجنسى مع الكاوبوى داخل الطوق.

بينما السمكة تلهو بمفردها. ثم نسمع صوت غناء أوبرالى. إنه إيقاع الغرب بجوار صوت محمد عبد الوهاب وشرائط محمد بيومى. ثم يذهب الكاوبوى إلى القفص الحديدى ليرتدى خوذة الرأس المكتوب عليها (UN). ثم يذهب المهرج ليمارس الجنس فى شبق واضح مع الباليرينا على (الفوتيّة) الموجود بمنتصف المسرح. ثم تدخل الفتاة القفص لترتدى شالا فلسطينيًّا على رأسها إنها (الغازيّة) فى لحظة مختلفة. إنها فى لحظة حزن خاصة. داخل القفص فى تذكرة عابرة بفلسطين وسط كل هذا السلوك العابر واليومى والحسى والعادى. إنه ذات الإيحاء الوطنى الخافت الرقيق القادم من بعيد الذى يكسره فعلا عدوانيًّا ممزوجا بالجنس السافر.

وهنا نجد الساحر يمسك الباليرينا ليرفعها على كتفه لتظهر مؤخرتها كفعل طفولى. كفتاة تحمل على الكتف كى تعاقبها. ثم يلقى بها على الإريكة ليقوم هو والمجموعة بنتف ريشها. الذى ترتديه على كتفيها. وبعد أن يتم الاجتماع عليها لتتحول إلى مصدر مختف خلف العدوان. لا يظهر منها إلا الريش المنزوع من جسدها. ثم نجد

المهرج أمام القفص مندهشا عاجزا يتأمل السمكة التى فى القفص (الغازيَّة) تغطى وجهها ثم ترقص بالصاجات، بجنون رقصًا هيستيريا.

ثم صوت عبد الوهاب يصدح بلياليه مزوجة بموسيقى التَّوتر الواضح. ثم تدخل المجموعة كلها القفص لتترك المجال أمام (الغازيَّة) التى ترقص بالصاجات رقصًا متوترًا خارج نسق الرقص العادى. إنها ترقص بالصاجات رقصًا مليئًا بالألم، بينما هم كجماعة داخل القفص يمسكون بالعرائس المعلقة داخله ويلهون بها، ويخبطون القفص ويصرخون.

الحصان البشرى والضفدع أمام القفص، يتأملان عنف حصار المجموعة داخل القفص ويصرخان، الحصان البشرى والضفدع أمام القفص لحظة عجز وألم غير مفهومة وإمعانًا فى تفتيت اللحظة نجد المهرج يرقص أمام خشبة المسرح، ثم يخرجان معًا من القفص ليدورا حول المهرج، وتحدث معركة يصرع فيها الضفدع المهرج أرضا، ولكنه يفيق بعد قليل، ثم يتجمعان على الأريكة والحصان البشرى يتحرك فى المسرح معصوب العينين بشريط أسود، ثم يعود صوت عبد الوهاب بأغنيَّة سجى الليل.

وتتمثل الرغبة فى الفكاك من حصار الفوضى بمحاولة الجميع الهرب من المكان المحاط بساتر حديدى فيحدث أن تتسلق المجموعة الساتر الحديدى ثم يهبطون جميعًا ليسيروا خلف الحصان البشرى المعصوب العينين، بينما المهرج لا يملك إلا أن يسير على أطراف أصابعه ثم يسقط فجأة. ثم يقف مندهشا إذ إنَّ الجميع يولول ويغطى رأسه، وإلى تلك اللحظة فإن قيمة الفوضى تظل هى الفاعل، والمجموعة فى سلوك وإيقاع حياتها اليوميَّة تظل هى المفعول به. أمام العوامل المضادة والعوامل المساعدة فيمكن تقسيمها إلى عناصر مختلفة ما بين التَّوافق والانسجام أو قل التَّكامل كعناصر مساعدة لتحقيق التَّوازن اللازم والاحتياجات الإنسانيَّة الحسيَّة، والرغبات الإنسانيَّة فى إطار العوامل المضادة. فإذا كان هدوء صوت عبد الوهاب ورصانة ما يغنيه بالإضافة لأفلام بيومى وحيرة المجموعة داخل القفص، ورغبة الجميع فى تسلق الساتر الحديدى، العازل الممثل فى الستارة الأماميَّة، ولحظات الحزن الجماعيَّة والفرديَّة التى تتواتر طوال التَّحركات اليوميَّة المتنوعة التى تذكر بالجماعى الغائب وبالتَّوافق الضائع، وهى العوامل المساعدة على التَّصدى للفوضى التى هى الفاعل الأساسى.

وحيثُ إنَّ الفوضى كشر محض هى الفاعل فإن المضاد هنا هو المنسجم الوطنى الحزين السابق ذكره. والمضاد وفق المحور هو المضاد لرغبة الفاعل. أما المساعد فهو كل النثر. وكل التَّنافر والتَّوتر الواضح والصراع الجنسى والمكبوت الجنسى اللاوعى وأدوار الحيوانات والكائنات تلك التى يختفى خلفها المواطن / الفرد / الإنسان. إلى أن تتضح الصورة بشكل أكثر تجسيدا لتظهر على خشبة المسرح تلك السيدة البدينة العامل القوى الأكثر.تحديدًا فى محور العوامل المساعدة لتحقيق إرادة الفاعل فى الضياع الناتج عن الفوضى. فهى ككتلة ذات تنورة تغطى وجهها (بإيشارب) ولا يظهر من معالمها شيء. إلا أن فيلمًا لبيومى يظهر فى الخلفيَّة ليعرض لمظاهر ملابسه ليرقص عاريًا معها رقصًا حسيًّا واضحًا بل قل جنسيًّا خشنا. فتقبله وتضمه إليها. بينما تخلى لهما المجموعة المكان تمامًا. وبينما تعلو موسيقى التَّوتر محملة بصوت جرس إنذار يشبه صوت أجراس محطات قطار السكك الحديديَّة. ينسحب هو أمامها وهو يرقص إلى الساتر الحديد أمام خشبة المسرح فى إيقاع يشبه إيقاع الحصار. وهنا تدخل المجموعة فى صورة العوامل المضادة للفوضى الممثلة فى السيدة البدينة التى تشبه الاقتحام الضاغط للمجموعة. من الخارج إنها احتلال ضخم كبير وقطب جاذب لا تستطيع المجموعة طرده من المكان فهى تستخدم ضلعا نظاميًّا جماعيًّا كتشكيلات الجنود وتحمل فى أيديها صورايخها الورقيَّة التى تهاجم بها السيدة البدينة لكنها لا تصل إلى نتيجة محققة ونهائيَّة فى الأمر. وهنا يدخل الحصان البشرى ليمسك بكرة العالم مضيئة. يتحرك داخل المسرح. إنه العالم يظهر بين يدى الحصان البشرى. لحظة يسعد بها الكاوبوى للغاية.

إنها النهاية حيث يستمر التَّداخل والفوضى. بينما فيلما يعرض فى الخلفيَّة لسعد زغلول زعيم الأمة وسط الجماهير. وذلك يحدث ليتم تصدير صوت عبد الوهاب:

" يا مصر أنا رضعت هواكى ... أحب نيلك وسماكى

أنتى أبويا ... وأنتى أمى ... أرواحنا وشبابنا فداكى

وفداكى روحى وعينيه" (168).

وتنتهى الأحداث ...

---

168 المصدر السابق.

ملاحظات تقنية :

أ. استخدام لغة السيرك

يستخدم العرض لغة السيرك المعتمدة على (الأكروبات)، والتَّهريج بل ويستخدم إيقاعه القائم على البهجة وعلى استخدام الألوان المتعددة، فى إثارة إيقاع من المتعة البصريَّة التى تخالف فى نسيج العرض إيقاعه القائم على الحزن والفقد والوحدة والتَّداخل الصادر عن الفوضى الكبرى المطروحة منذ البداية فى العرض ولكنه تعارض يحقق الانسجام بين عناصر العرض المتعددة، إذ يحدث تعادل يؤدى إلى استقبال الأدوار الحيوانيَّة والغريبَّة التى يمارسها البشر فى العرض، كما أن إيقاع السيرك يؤثر في باقى الشخصيات فى أثناء الآراء، إذ تجنح العديد من الشخصيات للأكروبات والتَّهريج حتى يمكن القول بأن إيقاع السيرك يسيطر على أداء الأشخاص فى المسرحيَّة ككل.

ب- استخدام تفتيت الحبكة، بل عدم الاعتماد عليها :

إن غياب السرد وغياب الحبكة والاعتماد على حبكة بسيطة، هى علاقات بناء العمل الواضحة حيث لا يمكن الاعتماد – حتى على خط حكاية بسيط يتم نقده أو الرجوع إليه، كل ما يمكن اعتباره حبكة هو العمل، فى إطار رصد الأدوار الاجتماعيَّة المختلفة التى يلعبها البشر فى الحياة اليوميَّة المعاصرة، المحاصرة داخل سور حديدى.

ج- الرقص الحديث كتقنيَّة أساسيَّة :

إن الرقص الحديث هو الإطار والتَّقنيَّة والاختيار الفنى والتَّوجه الأسلوبى الذى يستخدمه العرض، وهو توجه كامل يحمل صبغة تأسيسيَّة لذلك النوع من العروض المسرحيَّة التى تستخدم الرقص الحديث، الذى يقوم على إعادة صياغة الحياة اليوميَّة الهامة والهامشيَّة معا، بل يتم التَّركيز فى عرض الأفيال تختبئ لتموت على التَّفاصيل الهامشيَّة أكثر من الهامة، وتعتمد على وضع التَّحركات الهامشيَّة اليوميَّة بما فيها الغرائز والاحتياجات الأساسيَّة، بل والمشاعر الإنسانيَّة فى إطار راقص مما يجعل من الهامش محورًا أساسيًّا للحوار الفنى فى الأفيال تختبئ لتموت، كما يمكن للباحث أن يلحظ إمكانيات الراقصين المدربة على استخدام تعبيرات الوجه بشكل معبر، بما يجعل التَّعبير الفنى عبر الوجه بالإضافة لاستخدام الرقص طاقة فنيَّة معبرة.

د- عدم إشباع الدلالة والإيحاء عن بعد:

إن صانع العرض فى إشارته المتنوعة للأدوار الاجتماعيّة فى الحياة اليوميّة وأقنعتها الحيوانيّة، وغيرها مثل دور الكاوبوى، وكذلك فى الإشارة إلى مصر الأربعينيات وحيويّة دور الجماهير، والحنين للوطن الباحث عن الحريّة فى أغانى عبد الوهاب، والغيرة والحقد والجنس والحب والحبس، والحصار والسيطرة وغيرها من الثيمات المتنوعة يعرضها مبدعها فى صياغة تبدو مبتورة إلا أنها فى الحقيقة موحيّة عن بعد بمعنى أنها دلالة غير مشبعة، وهى أحد العيوب الثابتة فى العديد من العروض المسرحيّة الأخرى الموجودة بالفترة، وهكذا يصبح الإيحاء عن بعد هو المعنى الواضح والتّقنيّة الملفتة التى يستخدمها العرض فتؤدى إلى زخم دلالى واضح.

وإذا ما حاول الكاتب تطبيق نموذج بيرس التّأويلى، على مسرحيّة الأفيال تختبئ لتموت فإن المعطى المباشر للمسرحيّة يدور حول الأدوار الاجتماعيّة المختلفة التى يمارسها البشر فى الحياة اليوميّة، والتى تؤدى بهم إلى استعارة أقنعة ليست لهم لكنها تؤدى بهم إلى ممارسة أدوار مختلفة فى الحياة تعبر عن نثر الحياة اليوميّة الذى يشبه اللاشىء فى تكراره، وفى ضيق حركته داخل بواعث الرغبات الإنسانيّة المتنوعة، وفى إطار من الفوضى فى عالم يفتح باب المكبوت اللاواعى ويضع المعتاد الواعى فى صيغة فنيّة مبتكرة تبرز حالة الحصار الإنسانى داخل العالم المعيش الذى يشبه فى سلوكيات الأدوار الاجتماعيّة التى تمارس داخله إيقاع السيرك العالمى، ذلك الإيقاع المعبر عن قوى ضاغطة يتحرك بسبب إرادتها الفوضويّة العالم خلف الأسلاك الحديديّة.

أما المفسر الدينامى فى الأفيال تختبئ لتموت فهو الذى يمزج المعطى المباشر للفوضى بإيقاع السيرك والأدوار الحيوانيّة التى يلعبها البشر ليفسر صورة العالم تلك على نحو أكثر ديناميّة فى تفاعلها مع الواقع المحلى والظروف الإقليميّة والوطنيّة، مع استدعاء الذاكرة الوطنيّة الممتدة فى إحساس أفلام محمد بيومى (الأبيض والأسود) والتى تعود للفترة الليبراليّة المصريّة قبل الثورة والنضال ضد المستعمر (1894: 1963) والمستمرة إلى ما بعد الثورة وتيار المد القومى وكأنها القوى العظمى المحركة للعالم، إنها القطب الواحد المهيمن، إن الحركة المستديمة المتكررة لمجموعة الأدوار الاجتماعيّة كما جاءت فى العرض والتى تعبر عن حالة التّفتت، وعدم الانسحاب القائم فى واقع

أدوار الوطن اليوميَّة. وفى إشارات غير مشبعة يمكنك أن تلمح خوذة (UN) ليتم ارتدائها بشكل متبادل بين لاعبى الأدوار الاجتماعيَّة بشكل يوحى بعدم جدواها. كما يمكن أن تلمح الشال الفلسطينى على رأس فتاة ثم يختفى فى إشارة كأنها الوخز المؤلم. إن ديناميَّة التَّفسير التى تصنع حوارًا مع العالم المادى الخارجى، تدفعنا لرؤية الأفيال التى تختبئ لتموت باعتبارها نهاية مرحلة الكيانات الكبيرة، أو الكائنات الكبيرة، وهو مجاز معبر عن الكائن الضخم المختبئ من فوضى الحياة اليوميَّة العارمة. إنه عالم مختلف العلاقات فيه مختلفة متوترة، والأدوار الاجتماعيَّة مفتتة وفقًا لصورة العالم الجديد ذات القطب الواحد والقائمة على التَّشتيت الواضح.

وإذا ما انتقل الكاتب للمفسرة النهائيَّة فيرى كما يرى أيمن فاروق فى مقاله عن الأفيال تختبئ لتموت أن العرض:

" يسلط الضوء على شريحة حقيقة من البشر احتضنتهم أسوار السلك العالية ليعكس هذا المكان طبيعة علاقات على عالم عريض بأسره، ومن هذا الاختيار للمكان الذى تتماس فيه الحياة من واقع العرض الفنى، ينطلق العرض ليوضح لنا تلك الصورة المبهمة والمفزعة لحياة الملايين، حيث كل من الشخصيات يبحث عن ذاته الفرديَّة فى الوجود وفى الخلاص.

وأخيرًا ووسط هذا التَّراكم والتَّسابق العزيز للصور الفنيَّة والموسيقى والإضاءة والتَّشكيلات الحركيَّة والتَّجسيد، ظهر ضياع الإطار الفكرى والدرامى للعرض"(169).

ويستطرد الناقد ليكمل وجهة نظره فيشير:

« حيث سيطر التَّطرق إلى قضايا عدديَّة دوليَّة كالأمن العالمى الذى بحاجة إلى إنقاذ، وفلسطين المرأة الأرملة، وكاوبوى أمريكا ضوء العالم الأخضر، وشرطية ومؤتمرات القمة وحروب والصواريخ الورقيَّة، وبعض الإسقاطات الجنسيَّة، وغير ذلك من فرعيات عديدة، وخرج بها العرض من إطار البحث عن الماضى – الخاص جدًّا – المفقود فى دعوته المتمثلة فى سينما محمد بيومى وموسيقى أغانى محمد عبد الوهاب.

169- أيمن فاروق: الأفيال تختبئ لتموت، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 83، أكتوبر 1995، ص (36، 37).

لنخلص أن عرض الأفيال عرض جيد بمفاهيم عديدة غير مفهوم المسرح التَّقليدي، استطاع بعمق شديد أن يحوز على بصر وسمع المشاهد من خلال تنويعاته المرئيَّة بتوظيفه للإضاءة وتشكيلات الديكور، والتَّشكيلات الجسديَّة للمؤدي، لصب ذلك كله في سينوغرافيا مسرحيَّة، تتناسب ورؤى جديدة لمسرح حديث يعتمد على الإبهار والتَّحدي »[170].

170 المرجع السابق، ص (37).

(10)

1996

الطوق والإسورة

إن مسرحيّة الطوق والإسورة للدارماتورج سامح مهران والمخرج ناصر عبد المنعم هى مسرحيّة مثيرة للعديد من التّساؤلات الهامة. فهى قد اتجهت نحو مسرحة الرواية الشهيرة الطوق والإسورة للكتاب يحيى الطاهر عبد الله، وهى كرواية تثير الاهتمام فى حد ذاتها. ذلك النوع من الاهتمام النقدى المتزايد كلما تقدم بها العمر وعندما تتحول الرواية إلى مسرحيّة. فإن الانتقال إلى لون مختلف هو انتقال لنوع فنى مغاير فكيف تمت المعالجة الفنيّة؟

وكيف يمكن أن تكون المعالجة النقديّة للمسرحيّة. هل بالرجوع للعرض المسرحى، ثم الرواية بشكل منفصل؟ أم بالبدء بالمسرحيّة والرواية معًا؟ ويفضل الكاتب أن يختار الطريقة الثانية فى التّحليل. وسوف يقوم بالتّركيز بالطبع فى تحليله على المنتج المسرحى، ويعود للأصل الروائى كلما أصبحت المقارنة ضروريّة.

وإذا جاء الكاتب لتطبيق نموذج المحرك الفاعل على مسرحيّة الطوق والإسورة فإن المرسل هنا هى رغبة الإنسان فى الحياة بحريّة وإنسانيّة أما المرسل إليه فهى القيود التى تتمثل فى موروث ثقيل ومحيط اجتماعى مراقب وظروف اقتصاديّة ضاغطة بالإضافة إلى الحالة السياسيّة العامة لفترة الثلاثينيات والأربعينيات التى توحى الرواية بأن الأحداث تدور خلالها. وفى مصر المحروسة حيث القرية الريفيّة المقهورة والمعزولة عن العالم فى ظل الاحتلال الإنجليزى فالقهر ضاغط بكل عناصره الممكنة. أمّا ما يرصده الكاتب وبالتّالى الرواية والمسرحيّة فهى القيم المتوازنة منذ القدم وعبر العصور مجموعة من الضغوط التى تقع فى متواليّة القهر على أضعف وحدة فى المجتمع. وهى

الفتاة (فهيمة) ثم من يقع فى دائرتها من ولاية وقرابة ... إلخ.

إن رغبتها فى تحقيق وجودها عبر جسدها الحى هى المعبرة عن فكرة الخلاص، والرغبة فى تحقيق حق أساسى فى الحياة والحريَّة، وهى الرغبة التى تواجه بكل طاقات المنع والكبت والقهر ثم الإيذاء فى مختلف صوره، وفى صورة أخرى للإرسال يمكن اعتبار المرسل رغبة أنثويَّة قويَّة، إلى مرسل إليه هو مجتمع ذكورى قديم وضاغط وعتيق، الأمر يدور حول رغبة الأنثى الرقيقة والحسيَّة البسيطة فى أن تحقق وجودها الإنسانى المحسوس والبسيط والمعبر عن نوعها الطبيعى فى الحصول على رجل يدفئ لها حياتها. أما المجتمع الذكورى الضاغط والذى يدمج مفهوم الشرف فى مفهوم الجنس ويختزل الفتاة إلى تلك المساحة الأساسيَّة، وهى كبت ذاتها ونسيان ماهيتها الجنسيَّة فهو المرسل إليه غير القابل للتفهم.

إن ما يحمله محور المرسل / المرسل إليه فى الطوق والإسورة من قيم ورغبات لهى حمولة ثريَّة، فليس فقط ما يوجد بالمحور العناصر التى سبق أن ذكرها الكاتب فقد ذكر الأساسى منها، ولكن يمكن رؤية الخرافة فى مواجهة العقل أو إرسال الخرافة فى اتجاه مرسل إليه هو العقل الخرافة المتمثلة فى الاعتقاد بأن كل شيء غيبى سحرى والتى تؤدى إلى التَّفسير السحرى للوجود.

الخرافة تتمثل فى الإيمان بالسحر والدجل والشعوذة والانتظار الدائم الذى يؤدى إلى سكون مخل يقوم أهل القرية بإعادة إنتاج الماضى.

إن فهيمة الفتاة الريفيَّة هى نموذج مثير للغاية، يتكرر مرة أخرى فى المستقبل فى ابنتها نبويَّة فى رواية يحى الطاهر عبد الله، وإن لم يرد ذكر لأزمتها مع المجتمع الذكورى الضاغط الذى اغتالها حينما استسلمت لرغبتها كأنثى كما ورد فى الرواية، فالنص المسرحى يتوقف عند مأساة الأم فهيمة، ويظل وجه الإثارة الدراميَّة فى فهيمة فى المعالجة المسرحيَّة وفى الرواية الأصليَّة فى كونها نقطة البكارة العفويَّة والحيويَّة والممتلئة بطاقة حب الحياة، وبالتَّالى فإن المسرحيَّة تقوم على الصراع العميق بينها وبين القوى الضاغطة فى المجتمع المغلق.

إن المحور الثانى فى التَّحليل وهو محور الفاعل والمفعول به، يقوم الفاعل فيه بدوره

الواضح رغم هيئته المعنويَّة، فى كونه قوى التَّخلق والجهل والتَّقاليد السلبيَّة الطابع القادرة على قهر الرغبات الطبيعيَّة للفتاة فهيمة.

إن فهيمة المتفجرة بالأنوثة وعشق الحياة تعيش فى منزل البشارى، ذلك المنزل الذى سقط فيه الأب فى فخ المرض وأصبح البشارى مجرد كومة من البقايا الآدميَّة يحتاج إلى أن يوضع فى (قفة) كى ينتقل من مكان لمكان آخر، وأمها حزينة تعد نموذجًا للسيدة العجوز الصعيديَّة فهى الحاكمة بأمرها، المختزنة لدوافع انتقاميَّة من قهر الزمان ككل، الحاملة للحكمة، المؤمنة بالله القادرة على إدارة شئون منزلها اقتصاديًّا، عبر تربيَّة بعض الطيور وبيع منتجات الدار للناس وهى القادرة أيضًا على الدفاع عن عائلتها وابنتها والمؤمنة فى ذات الوقت بالشعوذة والسحر، وذات عقليَّة ماديَّة نفعيَّة بحيث تحسم الأمور حسمًا غريبًا بما يخالف الشرع والتَّقاليد المتوارثة كما يفعل ذات المجتمع سرًّا أما الأخ مصطفى فهو غائب للعمل خارج البلاد فى السودان وفى فلسطين غيابه الدائم من أجل المال، هو يرسل بعض المال كمساعدة للأسرة، ولكن المساعدة ليست على النحو الكافى، إن مصطفى الأخ الأصغر لفهيمة هو نموذج الرجل بالنسبة لها بل وربما يصبح مرض الأب دافعًا لأن يحتل مصطفى مكان الرجل ورائحته وإيقاعه فى ذهن فهيمة، ومصطفى غائب عن المسرحيَّة لا تستدعيه إلا عن طريق مشهد استرجاعى يظهر فيه مصطفى وفهيمة، يلعبان أمام تمثال ضخم لملك فرعونى، أنه يمارس عليها دور الأخ الولد ليخضعهما لوجه نظره، أن مصطفى ولد شقى، تظهر فهيمة وهى تحب فيه رغبته الذكوريَّة فى السيطرة، بل وتتمتع متعة لا شعوريَّة وهى تتعمد إثارته ليضربها، ويظل مصطفى فى خيالها نموذج الرجل الوحيد، فهى تشم عرقه فى ملابسه، وهى تفعل ذلك بشكل حسى وهى فتاة كبيرة وهو غائب فى سفره، حتى أن أمها حزينة تنهرها وتطلب منها أن تترك ملابس أخيها أمامها، وعلى صعيد آخر تؤكد المسرحيَّة موقف المجتمع من الانقياد السلبى للشيخ الفاضل متمثلا فى تفسيرهم الدائم لقدراته، ولرؤية بعضهم له فى الحج دون أن يكون قد ذهب مع الحجاج لكونه لا يصلى معهم لكنه يصلى فى خلوته، أما الجمعة بالذات فهو يصليها بالمسجد النبوى، إن القدرات السحريَّة للشيخ الفاضل من اختراعهم هى التى تضعهم فى موقف السحر والطاعة العمياء له على اعتبار أنه من أولياء الله الصالحين، أما موقفهم من المعبد والقرية فهو

موقف منقطع من ناحية الاتصال بالحضارة القديمة. أما المشهد الثانى طوال المسرحيَّة، وهو منازل القرية المتلاصقة فهى نموذج الغرق فى تفاصيل الحصار والانفصال عن العالم والبقاء فى قصص قوامها متابعة التَّفاصيل اليوميَّة لحياة الآخرين بالقرية. أما المفعول به فهيمة فتتجسد مأساتها فى زواجها الذى يضعها تمامًا فى موقف المفعول به المحروم. إن مصطفى الصغير يمثل العامل المجسد للفاعل الذى حدده الكاتب فى هيئته المعنويَّة. إن مصطفى أحد عناصر هذا المجتمع الفاعل ضد المفعول به الأنثى (فهيمة) التى تعيش فى منزل أب مريض وأخ غائب تصل أخباره عبر مكاتب عبد الحكم لأهله رفيق غربته، ثم عبر عبد الحكم نفسه، ثم مكاتيبه، وهى المصحوبة ببعض المال. أما الفاعل فى هيئته المعنويَّة المجسدة فى المجتمع فهو يستمر فى دعم الذكر الغائب عبر بيع البيض، وشراء باكو المعسل للشيخ يوسف سليم، نقيب الشيخ فاضل فى استلام النذور. إنها العقليَّة السحريَّة الباحثة عن وسيط يطلب البركة من السماء وحين يموت البشارى، يرفض الشيخ الفاضل ما تفعله النسوة النائحات النادبات على حين أنه يقبل النذور نظير منح البركة. إنها القوى المتناقضة، التى تستحق حب الحياة، وفطرتها المتمثلة فى فهيمة والعديد من القيم الأخرى، على حين أن جانبها الإيجابى يؤكد حب الحياة، ويقف إلى جوار كرامة فهيمة ورغباتها الطبيعيَّة. أما الفعل القاسى فى وقعه الأليم على فهيمة، فهو زواجها من الحداد ذلك الزواج الذى تناقض فيه الحداد كمثل تناقض وإنفصام مجتمعه ما بين صورة الجسد المتين القوى البنيَّة، وما بين غياب القدرة على الفعل الجنسى، وهو الأمر الذى يضع فهيمة فى أسوأ موقف إنسانى مفعول به يقع عليه الإهانة والاعتداء بالضرب نتيجة عجز الحداد / الزوج عن الفعل، وهو الأمر الذى يؤدى بها إلى مزيد من التَّنازلات، التى يضعها فيها المجتمع الضاغط المعلن لكل شىء على أنه فعل صحيح وشرعى، وإخضاع الإنسان فيه لمسلمات اجتماعيَّة تبرر الفعل والفعل المضاد فى ذات الوقت، طالما سلك الإنسان مسارات اجتماعيَّة قديمة، يعلم الجميع زيفها ومع ذلك يقرون بالعكس، أو يعلم الجميع نتيجتها الأكيدة على ما فيها من مخالفة للعقل والشرع، ولكنهم يمنحونها شرعيَّة اجتماعيَّة على معرفتهم بزيفها الأكيد. فهيمة يأخذونها إلى (المشعوذ) الشيخ العليمى ساكن نجع الجبل كى يعمل لها (عمل) وليصف لها وصفة لا تأتى بنتيجة ولكن النتيجة هناك تحدث فى المعبد

الفرعونى، حيث تذهب السيدات للحصول على البركة من رب النسل الفرعونى الذى هو على هيئة تمثال، إلا أن ما لا يمكن إعلانه هو أن الذى يباركهن رجل من لحم ودم تشعر فهيمة به، وهو يقدم نحوها، وهو يهزُّ جسدها هزًّا، رجل حقيقى هى تعلم وأمها تعلم والعجائز على باب المعبد يعلمن الحقيقة، لكن يظل ما هو معلن أن البطن المنتفخ هو بركة المعبد وهو ابن الزوج العاجز عن الفعل.

والزوج يشارك رغم ألمه فى الكذب الاجتماعى، إذ إنَّه رغم شكله وعذابه الظاهر، ويقينه الكامل من أن الفعل الذى نتج عنه الحمل، ليس ببركة الشيخ العليمى وإنما نتيجة أن الأم المجربة قد أخذت ابنتها إلى المعبد، إلا أنه يكتفى بأن يجعل فهيمة تجمع ملابسها وترحل إلى منزل أمها ثم يطلقها، ثم يمارس دوره الزائف كرجل وأب بأن يذهب ليزور ابنته ويعترض على اسم نبويَّة ويطالب بتسميتها حوريَّة إلا أنه يتحول تدريجيًّا من موقع الفاعل كجزء من القهر العام، على المفعول به فهيمة إلى مفعول به أيضًا إذا يحتل ذلك الموقع بمحاولته الهرب والزواج ببنت الصياد ليكذب على نفسه ويموه على عجزه أمام الناس بزواج جديد، لكنه ينتحر بأن يشعل فى نفسه النار باستخدام الكيروسين.

ثم تتدهور الأحوال تدريجيًّا، إذ يخيم الموت على المكان فنسمع عن غرق الشيخ الفاضل الساحر فى وعاء غسيل ملابسه وهو الذى يعبر البحر ولا تبتل ملابسه، لقد اختفى الشيخ الفاضل وحل حديث الموت على المكان فها هى فهيمة تموت بحمى غير معروفة السبب، تبدو كلعنة المكان والأحداث، هى تتمنى مصطفى أخاها وتشتهيه صراحة فى هلاوسها، وها هى تناديه مفتوحة الذراعين ولا تعرف أنه ملاك الموت فتموت، لتنتهى المسرحيَّة بمشهد ما بين الخيال والواقع مشهد يتنازع فيه الشيخ فاضل والحداد العاجز ومصطفى الأخ الغائب، يتنازعون على الوجود فى المستقبل بينما حوريَّة هى محور اهتمامهم، الشيخ فاضل يريدها من نصيب ولده، الحداد يردد أنها مكتوبة باسمه، مصطفى يحدد موقعه كخال، بينما أرجاء المعبد تهتز ويتكرر الصدام حتى تنتهى المسرحيَّة.

أما فيما يتعلق بالعوامل المساعدة والعوامل المضادة فهى مشتبكة فى المسرحيَّة مع بعضها البعض، فإذا كانت نهاية المفعول به الأساسى (فهيمة) هى الحمى المؤديَّة

للموت حيث لا علاج إلا الجهل بموسى الحلاق، فإن العوامل المساعدة للفاعل المتجسد فى قوى التَّخلف تكمن فى المكان ذاته حيث المعبد ومنازل القرية، حيث ما بقى ممتدًا من القدم وما هو متكون فى الحاضر خليط من ضغوط المجتمع المغلق المتوارث لتقاليد فى معظمها ضاغطة، فى معظمها قادرة على إيذاء الفرد وتصويره فى هيئة المواطن الخارق للتقاليد والمتجاوز لكل الحدود، بمجرد محاولته للسعى نحو تحقيق ذاته ورغباته الإنسانيَّة البسيطة، وتلك العوامل المساعدة هى جميعها: غياب القدرة الاقتصاديَّة للأب وغيابها بوقوعه فى فخ المرض ثم رحيل الأخ، ثم المجتمع المغلق، ثم تقاليد السحر والشعوذة، ثم الكذب الاجتماعى العميق بالذهاب لممارسة الإنجاب بشكل غير شرعى فى تحد عميق متناقض، مع كل ضغوط إخفاء المرأة وقمعها التى جاءت لمساعدة الفاعل الرئيسى فى عمليَّة القمع التَّاريخيَّة، أما العوامل المضادة للفاعل الأساسى، فهى محاولات التَّمرد الفطريَّة التى تفعلها فهيمة، إنها محاولات فطريَّة وبسيطة، وليست على مستوى مضاد تمامًا لقوى القهر الاجتماعى الواضحة وعواملها المساعدة، فإن العوامل المضادة لها تبدو هينة ويمكن إيجازها فى أمرين: الأول رغبة الإنسان أن يطلق لأعماق ذاته حريَّة العنان، والثانى هو الأمر الخير، فالتَّقاليد ذاتها ذات وجهين فهى قاسيَّة فى وجهها المعلن محتويَّة على ثقوب لا أخلاقيَّة يخرق بها العقل الجمعى القوانين الصارمة التى وضعها بوسائل ابتكرها لطول القهر عبر السنين الطوال، تلك الطرق هى وسيلة مقاومة الفاعل وعوامله المساعدة، وهى هنا تتمثل فى فعل الذهاب للمعبد للحصول على طفل، ثم ممارسة الكذب والإدعاء، بأن الطفل شرعيًّا، الكذب على الذات والأسرة والمجتمع المحيط إلا أن النهاية المأساويَّة تحل على المفعول به حينما تأتى الحمى تلبس ثياب الموت فى ظل غياب العلم، وقيام حلاق الصحة بدور الطبيب، هنا يأتى موت فهيمة وكأنه موت غيبى، وكأنه عقاب السماء التى أرسلت للحساسة المرهفة طائرها المميت.

ملاحظات تقنية :

أ- استخدام الكورس بشكل تقنى خاص :

يقوم المؤلف باستخدام كورس الرجال والنساء، وهم مجموعة تظهر وتختفى فى إطار تمثيل العقل الجمعى لتلك القرية، فى إطار مجموعتين تجلس كل منهما القرفصاء

لتحمل الامتياز بإدانة هذا ومدح ذلك، ونقل أخبار القرية وما يدور داخلها وما يصل إليها من أخبار عبر جلسات الدردشة اليوميَّة، والمؤلف يستخدم الشخصيات الكورسيَّة كجزء داخلى من الدراما، فهى لا تحمل صوت الراوى المباشر للجمهور ولكن تؤدى دور الراوى فى الرواية الأصليَّة بشكل مسرحى، إذا تلخص لنا ما حدث بشكل هامس، وبقدرة على التَّقاط خصوصيَّة معينة فى الشخصيَّة الصعيديَّة حيث مقدرتها الدائمة على مزج الحزن بالسخريَّة والحكمة رغم السكون، هذا التَّكنيك هو ما يمنح الكاتب مقدرة على تكثيف الأحداث، التى لا يمكن أن تستوعبها مساحة الدراما إذا ما قام بتجسيدها هو بذاتها كمشاهد دراميَّة.

ب- التَّكثيف والانتقاء:

لقد قام المؤلف وأيضًا المخرج باستخدام ذهنيَّة التَّكثيف والانتقاء من الرواية، فعلى مستوى الأحداث لا يأخذ الراوى أى اهتمام فى صناعة الحدث، بل يتم الاستغناء عما يمكن الاستغناء عنه لصالح التَّكثيف الدرامى الدال، وتتوقف المسرحيَّة عند موت فهيمة، ولا تتابع مأساة قتل ابنتها نبويَّة حينما تشب مثلها شابة يافعة ممتلئة بالحياة، كما لا يقوم بالتَّركيز على الجانب المتعلق بفلسطين والحرب وعصابات اليهود، والخلفيَّة السياسيَّة المتعلقة بالوجود الإنجليزى ... إلخ، إنه فقط يختار ما يتعلق بمأساة فهيمة ليلجأ لتجسيد الحالة الشعوريَّة لطقس خاص ولعالم منعزل يتعرض لأعماق النفس البشريَّة فى انفعالاتها العنيفة، فى إطار قدرة الدراماتورج على التَّكثيف، وأما الانتقاء فهو واضح فى اختياراته من مساحة الرواية الأصليَّة كما سبق وأوضح الكاتب، بل أن الدراماتورج ينتقى بعض مقاطع بعينها من الرواية ويوردها كما هى دون تغيير، ومثال ذلك مناجاة فهيمة فى لحظة تأملها لشك زوجها الحداد فى حملها، فهيمة تتأمل حالها فى منزل الحداد:

"مسكين يا حداد الشك ماليك، ما قادرشى تفلفص منه، أكدب على روحك وخلص نفسك يا خسارة، صورتك جميلة ودراعيك كيف المطارق، تفاحة نصين نص يجرى الريق ونص سابه العطن ..." (171).

---

171 د. سامح مهران: مسرحية الطوق والأسورة، عن رواية يحيى الطاهر عبد الله، مخطوط على الآلة الكاتبة، ص (10).

والكاتب يكرر أكثر من مرة استخدام مونولوجات أو جمل حواريَّة دالة ومأخوذة مباشرة من الرواية. هذا وإن اختلفت طبيعة البنيَّة السرديَّة فى الرواية ونزوع بنيتها الكميَّة نحو تفتيت الزمن واللجوء للمونولوج ولتفتيت الرواية لأقسام. واحتواء كل قسم على عناوين صغيرة معبرة. إلا أن المعالجة المسرحيَّة تضعها فى مجموعة من المشاهد الدراميَّة وتدمج شخصيات عجائز القريَّة من الرجال والنساء لممارسة دور درامى خفى فى السرد. لكنها تنهى اية علاقة لها كمعالجة مسرحيَّة بتقنيَّة السرد أو الروى وتصيغ بنائها المسرحى البسيط والمعبر والصعب فى ذات الوقت. والقائم على دقة ومهارة فى التَّكثيف والانتقاء.

ج- السينوجرافيا وقدرة على تكثيف الدلالة :

إن الميزة الأساسيَّة لمسرحيَّة الطوق والأسورة. تكمن فى قدرتها على مخالفة العيب الأساسى فى الإبداع المسرحى المصرى التَّسعينى ألا وهو إشباع الدلالة. فقدرة المسرحيَّة على التَّكثيف البليغ والمشبع بدلالات ذات مستويات متعددة على مستوى الحوار والبناء. ورسم الشخصيات. وخصوصا فيما يتعلق برسم المكان. أو بما يمكن تسميته صياغة السينوجرافيا. لهو ملمح أساسى فى مسرحيَّة الطوق والأسورة. فالمكان مقسم إلى قسمين متقابلين البيت (المنزل) وأمامه المعبد وبينهما سر أسود اللون. والقاعة كلها مغلفة بسواد محيط بالجدران. المنزل حاكم التَّقاليد وحاميها. والمعبد حيث الماضى القديم بحضور الفراعين وحضارتهم الكبيرة المنفصلة عن المنزل / البيت وعن (الأخصاص) / البوص التى لا تظهر بالمنزل أو بالمنظر إلا أنها ماثلة فى خيال المتلقى. وفى إيقاع الرواية. إن المنظر يقارن بين ماضى فخيم. وواقع ضعيف هزيل ممتلئ بالإحباط والعجز والاستسلام. ويصبح الذهاب للمعبد بمثابة التَّمرد فى حضن التَّقاليد ذاتها. فهناك تنفجر أزمة العمق لدى فهيمة وتفصح عن رغباتها المكبوتة العميقة فى تناقض واضح ما بين الاحتماء بالمعبد رمز الماضى والتَّقاليد القديمة وما بين استخدامه كمكان فيه عمق المخالفة والشطط تجاه التَّقاليد. ففيه حصلت فهيمة على موقعها كأم وفيه سقت عطشها القديم للجنس المتمثل فى رجل ملتحف بالسواد ومختف فى رداء التَّخلف والأسطورة. قدمه العرض وكأنه التَّمثال الفرعونى القديم وهو الذى يتحرك على حين أنه بالرواية الأصليَّة رجل من لحم ودم.

د- خصوصيَّة التّقنية وعمق المضمون:

إن سر تميز تجربة الطوق والإسورة يكمن فى قدرة الدراماتورج والمخرج على اختيار عناصر تقنيَّة خاصة، بطبيعة تجريبيَّة منذ اللحظة الأولى بالاعتماد على نص مكثف يقوم على مادة روائيَّة ذات طبيعة خاصة، ثم اختيار منهج أداء تمثيلى يعتمد على التَّقمص النفسى التَّقليدى، ولكن ببساطة تبعده عن الأداء التَّقليدى لذلك المنهج المسرحى وتدمجه فى حساسيَّة تمثيليَّة جديدة معبرة ولكن ببساطة وعمق وبتدريب محسوب على ضبط الطاقة والانفعال الداخلى، كما جاء فى أداء عبير فوزى فى دور حزينة وأشرف طلبة فى دور الحداد، وداليا مصطفى فى دور فهيمة وغيرهم، إلا أن دخول الغناء النوبى على الرغم من الدفء الخاص الذى منحه للعمل أدى إلى سحب ثقافة نوبيَّة مختلفة عن طبيعة العرض الصعيديَّة، ولكن ما يشفع للمخرج ذلك الاستخدام قرب الثقافتين مكانيًّا وإن كان الغناء أضفى طابعًا تقنيًّا مختلفًا فى خلق خطاب غنائى مباشر للجمهور، وقد ساهم الغناء بالطبع فى خلق حالة الخصوصيَّة، وبالطبع طريقة صياغة قاعة مسرح الطليعة التى وضعت المتفرج أمام أو بتعبير أدق فى قلب حالة ذات طبيعة مسرحيَّة مصريَّة خاصة، تدور فى عمق أعماق النفس الإنسانيَّة، فهى على محليتها وخصوصيتها تناقش تفاصيل تخص الإنسان فى حالة حصار، ويمكن أن تصلح للمشاهدة فى مستويات متعددة للمتلقى، وأيضًا لجمهور متنوع من جنسيات تجتذبه بالأساس خصوصيَّة المعالجة، ومصريتها المغرقة فى المحليَّة.

هـ- البناء الروائى وطبيعة المعالجة المسرحيَّة فى الطوق والأسورة:

إن المقارنة بين الرواية الأصليَّة والنص المسرحى، تدفع الكاتب بالطبع إلى ملاحظة بعض التَّقنيات وإلى فهم بعض التَّفسيرات، فإذا اعتمدت الرواية الأصليَّة على السرد المتصل، المتقطع ببعض المونولجات، وعلى حصار الأحداث داخل المنزل والمعبد والقرية، فإن الماضى القريب هو محورها، وهو أيضًا محور المسرحيَّة، إلا أن جوهر المعالجة المسرحيَّة يعتمد على استعارة تكنيك النقلات السينمائيَّة السريعة كما أنه يعتمد على الوحدة المكتملة الأولى من الرواية، وهى الوحدة التى تنتهى بموت فهيمة بعد فشل طقس فصد الدم، ولا تتابع قصة فصل رأى ابنتها حوريَّة بالمنجل، إن التَّكثيف يعطى الوحدة

الأولى معناها، ولكن ترك معالجة الوحدة الثانية يفقد الرواية تأكيدها على قدرة التّقاليد القاهرة على القتل. فالموت شبه الميتافيزيقى لفهيمة يحمل تفسيره على يد المنجل الذى قتل ابنتها بدافع واقعى وبفاعل حقيقى فى الرواية، وبدافع الحفاظ على الشرف وهو الأمر الذى يدفع مصطفى خالها للشلل ولتحويل المنزل إلى عجوز ومشلول وفضيحة تاريخيّة ومأساة متجددة ومتكررة وذات تاريخ يعود لموت الأم (فهيمة) ذلك الموت المأساوى، ولكن المعالجة المسرحيّة تتجاهل الوحدة الثانية، ولا تتم دائرة الرواية التّكراريّة القادرة على تجسيد عمق المأساة المتوالى فى الأم وابنتها، إلا أن الاختيار القائم على التّكثيف لصناع العرض المسرحى يعتمد على الوحدة الأولى ويقوم على رهانه الدلالة دون إشباعها كما فى النص الراوئى.

وإذا ما جاء الكاتب لتطبيق نموذج بيرس الدلائلى على مسرحيّة الطوق والإسورة، فإن المفسرة المباشرة تضعنا أمام المستوى الواقعى لأحداث المسرحيّة التى هى باختصار دال وبعيد عن التّكرار، أحداث تدور فى قرية الكرنك الأقصريّة فى صعيد مصر حول أسرة مصريّة فقيرة تصارع من أجل العيش، والأب مريض، الأخ مسافر للعمل فى السودان ثم الشام (فلسطين وسوريا) فى إشارات زمنيّة عن الملك ومجىء هتلر لمصر (أى جيوشه) فى إحساس زمنى يحيلك إلى الفترة الزمنيّة ما بين الثلاثينيات والخمسينيات، يغيب مصطفى ورفيقه عبد الحكم عن القرية عشرين عامًا، لا يحضر خلالها عبد الحكم إلا ثلاث مرات ولا يقطع مصطفى حوالاته البريديّة الماليّة إلا قليلا، يتزوج ويطلق فى بلاد الشام فتاة شاميّة، يدعى أنها لا تنجب مثلما أدعى الحداد ذلك على أخته فهيمة ويطلق زوجته مثلما طلق الحداد فهيمة، فى تنويعة دقيقة على ثيمة العجز الجنسى من بعيد، إن مصطفى كما يتضح فى المعطى المباشر هو نموذج الرجل فى ذهن فهيمة حيث يحل هو محل الأب الغائب فى ذهنيّة نموذج الإعجاب الفرويدى التّقليدى، إلا أن النموذج قد فشل تمامًا فى إتمام علاقة زوجيّة ناجحة، ثم تنجب فهيمة طفلة من رجل المعبد بعد فشل محاولات الشعوذة والسحر عند الشيخ العليمى ثم تموت موتا موحيًا كأن القرية يطاردها ملاك موت التّقاليد الثقيلة، القادرة على معاقبة من يضعه حظه العاثر فى طريقها.

أما التّفسير الدينامى الذى يضع المفسرة فى حوار مع العالم المادى الخارجى هو الذى يقارن مبدئيًا بين واقع الرواية التّاريخى قبل ثورة يوليو، وحوارها وتماسها مع فكرة الخرافة فى

الواقع الثمانينى، وقت نشر الرواية ثم تماسها أيضًا عبر ذلك المقترب السابق من زمن عرض المسرحيّة فى التّسعينيات، لتصبح المسرحيّة بصدد رصد حالة اجتماعيّة/إنسانيّة لمجموعة إنسانيّة محاصرة داخل فهم التّقاليد السلبيّة فى قريّة مصريّة لتصبح الأزمة الإنسانيّة لفهيمة والأزمة الاجتماعيّة والسياسيّة المتمثلة فى العزلة والبطالة والفقر والثابت والسكون ليست حالة قاهرة، ذات طبيعة تاريخيّة وإنما حالة إنسانيّة حاضرة ومستمرة.

وإذا ما جاء دور المفسرة النهائيّة فإن رأى الناقد حسن عطيّة يتوافق إلى حد كبير مع رأى الكاتب فى مفسرته الديناميّة السابقة إذ يرى أن المسرحيّة:

" لا تقدم لنا رواية تاريخيّة، وإنما هى تستعيد ثوبًا شفافًا لتقدم من خلاله رؤيتها لواقعها الثمانينى فى الرواية، التّسعينى فى العرض المسرحى وذلك الواقع المتخبط والمنشطر بين قيم علميّة يمارسها المجتمع يوميًا، وأفكار ميتافيزيقيّة تسيطر على عقل هذا المجتمع الجمعى، وتشل حركته عن الاندفاع نحو الأمام، فتسر الشيزوفرنيا فى الطرقات وقاعات الدرس وعلى شاشات التّليفزيون، فتسير غالبيتنا لحل مشاكلها بممارسة الشعائر المتخلفة وإقامة حفلات السحر والأذكار وربط الآخرين (الأعمال) السفليّة واستدعاء الجان عليه، ومن ثم فمن السهل تدجين هذا المجتمع وضربه فى مقتل وشل فاعليته فى التّفكير السليم" [172].

هذا على حين يرى الناقد حازم شحاتة أن هناك خلطًا فى المزج بين عناصر متباعدة فى العرض:

" اللهجة الصعيديّة، والرقص الصعيدى يتجاور مع الرقص المنتسب للدلتا والمنزل النوبى يتجاور مع أغنيات الموت العربيّة، يحيط بكل هذا معابد فرعونيّة ومسلات، فهو يجمع التُّراث المصرى كله فى سلة واحدة، وبالرغم من اعتماد العرض على رواية شهيرة للكاتب المصرى يحيى الطاهر عبد الله (عولجت فيلما سينمائيًا من قبل) فإنه توقف عند جزء من الرواية، وترك الباقى فاتخذ منهجا انتقائيًا وأنهى العرض بمشهد لا ينتمى إلى العالم الدرامى الذى اختاره، وإنما جاء من ذهن المعد والمخرج" [173].

172- د. حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية وتحولات البنية وحضور المتلقى، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص (62-63).

173 حازم شحاتة: الطوق والإسورة، نشره المهرجان التَّجريبى، العدد السابع، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، سبتمبر 1996، ص (11).

ويستطرد الناقد ليقول:

" التقت ثلاث شخصيات الأول هارب من الواقع (مصطفى وفهيمة) والثانى مات حرقًا (الحداد زوجها) والثالث هو الرجل الذى يستفيد من التُّراث الإسلامى لجمع الأموال من القريَّة (الشيخ فاضل) فالثلاثة أتوا إلى خشبة المسرح بقرار من المعد والمخرج، وكذلك ماتت الطفلة بقرار منهما أيضًا لتقول إن الثلاثة ضد المستقبل، وبالتَّالى يدمر المستقبل بسبب عناصر الماضى الفاعلة فى الحاضر" [174].

ثم يختلف رأى الناقد إبراهيم الحسينى عن رأى الناقد حازم شحاتة وإن كان يتفقا فى أن الماضى يصادر الحاضر فالحسينى يقول:

" إن هذه القرية الصعيديَّة التى يدور فيها الحدث هى مصر كلها بكل همومها ومشاكلها وتحدياتها، إن إصلاح هذا الجزء الصغير، يكون نواة لإصلاح بقيَّة الأجزاء ... لقد حاول المخرج ناصر عبد المنعم أن يهيئ المتلقى منذ اللحظات الأولى ... أما عن السينوجرافيا فقد عشنا داخل معبد فرعونى بكل روحانياته وما يجلبه من تداعيات كثيرة داخل النفس ..." [175].

هذا بالإضافة للبيت الصعيدى، فثنائيَّة القرية المعبد هى فكرة السينوجرافيا الأساسيَّة التى استطاعت أن تقدم العالم الذى يجمع بين الماضى الفرعونى والحاضر اليومى المتمثل فى الماضى القريب، ولتوسيع دلالة القريَّة الصعيديَّة لتناقش أزمة الخرافة وحزمة التَّقاليد الضاغطة والفقر والعوز وضغط المجتمع ككل على الفرد مما يؤدى لانهياره وسقوطه.

---

174 المرجع السابق، ص (11).

175 إبراهيم الحسينى: نشرة المهرجان التَّجريبى، مرجع سابق، ص (3).

(11)

1998

غزل الأعمار

إذا ما حاول الكاتب تحليل مسرحيَّة غزل الأعمال التى أعد نصها وأخرجها حسن الجريتلى بواسطة ورشة عمل لفرقة الورشة، والتى أشار الجريتلى على أنها مأخوذة عن السيرة الهلاليَّة وأشار إلى إهداء المسرحيَّة إلى عزت القناوى راوى السيرة وشاعر الربابة الشاب.

وكذلك إلى عبد الرحمن الأبنودى الشاعر الكبير الذى وجه له فريق العمل شكرًا خاصًا لمساعدتهم فى الدخول لعالم السيرة، ولخروج عرض غزل الأعمال للنور.

فإن الكاتب سيبدأ بتحليل نموذج المحرك الفاعل فى عمله، على المسرحيَّة وأول محاور النموذج هو محور المرسل / المرسَل إليه، والمرسل فى المسرحيَّة يبدو محيرًا لتداخل الأحداث وتشابك الخلفيات فى السيرة الهلاليَّة، إلا أن اللحظة التى يختارها العرض لحظة دراميَّة خصبة تصل الحاضر بالماضى، والطفولة بالفتوة، والآباء بالأمهات، والعرب القبائل المتناحرة ببعضها البعض، وبالتَّالى تصبح فكرة الشرف، هى الفكرة الأساسيَّة المرسلة فى العرض، فكرة الشرف القبليَّة، فكرة الشرف القائمة على القوة والانتصار فى النزال بالسيف والأصل القائم على العرق والدم والحسب والنسب تلك الفكرة التى جعلت أبو زيد الهلالى سلامة يدخل الحرب مع العديد من القبائل، وقبيلته التى لم يكن يعرف أنه منها قبيلة بنى هلال، وأبى زيد معهم بداية موفقة رافعة لشرفه ومانحة له السيادة والعزة.

فقد قام أبو زيد بسحق الهلايل، وأصبح حالهم أحط حالة حتى خرج ملكهم سرحان حافى القدمين، ولم يعد لهم سوى استدعاء ابن عم سرحان المهزوم، رزق الذى هجر

القبيلة واختار الانفصال والوحدة وعاش فى مكان لا تعرفه القبيلة، والهزيمة الساحقة دفعت سرحان زعيم الهلاليّة لأن يطالب بالمهلة فى بلاد فاضل حتى يرسل فى طلب رزق بطل الهلايل الغائب، ويوافق أبو زيد ولكن يضع للهدنة شروطا قاسيّة مهينة، تضع بنى هلال فى الذل والإهانة فقد منعهم من ترك جمالهم تدخل البساتين وحرم عليهم أكل العنب والتين وقرر أن الروح عنده بتينه ولا يقوم لبنى هلال حق الضيافة ولا استقبال الأغراب ولا إشعال النيران بالليل، إنها الإهانة والإذلال التى قبلها سرحان حتى يعود رزق ابن نايل، إنها لحظة هزيمة المرسل إليهم، هنا هم الهلاليل، فى موقع الضعة وهم أهل العزة، فى موقع الإهانة وهم أهل الشرف والبطولة، إن الشرف لدى أبو زيد مرسل ولدى الهلاليّة مرسل إليه بالسلب إنها الإهانة، يمكن إذن رؤية الأمر على أنها إهانة وذل لهؤلاء الذين أنكروه رضيعا قوم أبيه الذى أخرج أمه، إنها المفارقة التى يعلمها الجمهور هذا الجمهور الذى على معرفة بالسيرة، مجرد الدراية العامة، أما الذين يتعرضون لها لأول مرة فهم مثل أبو زيد ومثل رزق لا يعرفان حقيقة الأب والابن إنها لحظة دراميّة مركبة من السيرة الهلاليّة، اختارها صانع العرض لقدرتها وطاقتها لدراميّة، للتعبير عن ذلك العالم «البدوى القبلى المعزول الذى يعيش على الرعى والإغارات والحماية وحياة الفروسيّة بما فيها من فضائل ورذائل وخير وشر ... » (176).

ولكن فى ذات الوقت تحمل معنًى إنسانيًّا عميقًا عن رابطة الدم، التى تجمع الأب والابن دون أن يعرف كلٌّ منهما الآخر أو دون رغبة حقيقة فى البحث عن ذكرى حكايات قديمة مضت، ونعود للحالة التى كان عليها رزق حين عاد بعد أن عثر على دياب فى جبل الكرومات ووجده وقد طال شعره وأطلقت أظافره كأنه غول كبير، لكنه تعرف عليه واستنجد به وعاد الجميع إلى بنى هلال، رزق وعبده نجاح، وابنته شيحة وخلفهم دياب، عاد معه جماله بعد نفى وغربة الأربعة عشر عامًا، لكنه عاد لنصرة الأهل والجد الغارب، أما الحال الذى كان عليه الأمر فى أرض الهلاليّة فهو حال الذل والمهانة، فقد هزم أبو زيد أبطالهم، فقد قتل عسقل ابن نايل، أما حسن الهلالى فقد فرَّ هاربًا من أرض المعركة، فسخر دياب ابن غانم منه لهروبه من أرض النزال فدفع به حسن للمعركة، فكر عليه أبو

176- عبد الرحمن الأبنودى: (مقدمة) السيرة الهلالية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، المجلد الثانى، القاهرة، 2003، ص (10).

زيد وحمل عليه فى القتال، ففر وهرب دياب أيضًا، وتخاذل غانم، ولما عاد رزق قرر إشعال النيران، وأعلن للجميع تحديه للعبد، وفى صباح ليلة وصوله لدياره خرج للحرب بطبوله، وهنا يمكن للباحث أن يواصل تتبعه للبناء الدرامى فى خطه الأساسى وعناصره الهامة عبر الانتقال إلى المحور الثانى محور الفاعل / المفعول به الذى برصده يمكن فهم المحور الأول محور المرسل / المرسل إليه وإذ إنَّ المصالحة النهائيَّة بين رزق وولده هى توحيد للقبائل وإضفاء للشرف على الجميع ورفع الظلم عن خضرة الشريفة وابنها، ورفع للعار عن رزق المكلوم فى شرفه، وانتصار لبنى هلال بعد الإذلال، وبالتَّالى إذا كان الشرف هو المرسل وإذا كانت الإهانة هى المرسل إليه، فإن الشرف حين يمحو الإهانة يصبح الشرف هو المرسل والشرف هو المرسل إليه إذا تعد المصالحة راحة واعتراف بالابن، وعود للغائب وجمع للشمل فى لحظة دراميَّة بالغة الندرة شديدة التَّعقيد فى بنائها على بساطتها، مشحونة إذا ما عدنا لنموذج المحرك الفاعل بطاقة هائلة من قيم الفروسيَّة فعودة رزق هى العامل المضاد الأساسى للفاعل الرئيسى القاهر أبو زيد الهلالى سلامة الذى حول الهلاليَّة إلى مجموعة من المنكسرين فى موقع المفعول به، إذ إنَّ النزال قد اعتدلت كفته فى ميزان المعركة منذ حضور رزق وخوضه المعركة، وإن لم ينتصر الهلاليون حتى اللحظة الأخيرة فى الحرب، ولكنهم انتصروا بكشف المستور، حيث لم يستطع الأب والابن بعد عراك شديد إلا أن يترك كل منهما الآخر حيًّا حين يملكه فى المعركة وبعد جولات عديدة بعضها استمر حتى الصباح، وبعد أن أخبر الهلالى أبو زيد أمه، بأنه يشعر بمحبة تجاه رزق، وأخبر رزق شيحة ابنته بأنه لا يستطيع أن يقتله إذا ملكه وأنه كلما أراد طعنه يجد يده كأنها شلت، كما أن الكحيلة فرس أبو زيد قد وقعت فى هوى جواد رزق، علامات عديدة لكن بعد جولات لها العجب، وبعد الجولة الأخيرة وكانت أدوار النزال فيها ثمانين دورا، قرر كل منهما على حدة الفتك بالآخر، وكان اللقاء الذى أصرت شيحة الابنة على حضوره، وهنا حدث أن هرب رزق إذ يشعر فى المعركة بإمكانيَّة انتصار الفتى الأسمر وكان أن طارده أبو زيد وخطف ابنته، وهنا صارت شيحة عاملا مثيرا للحرب مهيجا لأبيها الذى لم ينم طيلة ليلته، ولكن الأم خضرة استدعت أبو القمصان عبد أبو زيد وأمرته أن يعيد شيحة لديارها، لتنام ليلتها مع أبيها وهذه الفعلة جاءت بمثابة العامل المساعد المهدئ لرزق، حتى لا يذهب كوحش للميدان، ولأن رزق فارس فقد أعجبته

الفعلة، وشيحة بإحساس الأخت عرفت أخيها قبل خطفها فقد حملت من (الجنينة) ثلاث تفاحات، ألقت له واحدة فشقها بسيفه، والثانية أخذها على ركبته، والثالثة أمسك بيدها فزغردت الكحيلة شيحة، فظن الأب أن الزغرودة له لكن الأخت كانت فرحة بلقاء الفارس الأخ، ولما عادت الابنة من حضن خضرة الأم لتخبر أباها بما حدث وتخرس لسان دياب إذا حاول الفتنة، وظن أن الفتاة تم الاعتداء عليها فأخرست لسانه، وظهرت الحقيقة لرزق الذى عرف أن أبو زيد ولده وسعدت شيحة فقد ذهب عنها الظلم لأن أبو زيد لو لم يكن ولد رزق لكان قتله، ولم لم يكن ابن رزق والده لقتله، فصلة الأبوة وصحة النسب أثبتتها الأيام وصار الفاعل أبو زيد والمفعول به الهلاليّة فى موقف واحد حيث قرر الأب الذهاب لمصالحة ابنه فى الصباح فقد تم جمع شمل أسرته، وعادت له السعادة وتمت أسباب الهناء فتحول الموقف إلى نهاية سعيدة للغاية فى مزج درامى إنسانى راقٍ لمشاعر الفتوة بالمشاعر العائليّة، وهنا أصبحت الخضرة الشريفة فى موقع الفاعل الأساسى، برؤيتها الثاقبة وبقدرتها على إظهار الحق بعزة وإباء وأصبح الجميع مفعولًا بهم سعداء وأهل وأسرة واحدة.

ملاحظات فنيَّة :

أ- الراوى الشعبى واستخدامات متعددة :

إن البناء الدرامى فى مسرحيّة غزل الأعمال يبدو بسيطًا، لكنه شديد الدقة فى ذات الوقت، فهو يلجأ للمزج بين التِّقنيّة الشعبيّة المستمدة من الراوى المتعدد الأصوات ليجعل الراوى موجودًا طوال العرض المسرحى، وهو الذى يحكى الحكاية بينما تظهر الشخصيات مجسدة، وهو يستخدم عدة تقنيات للروى والتَّمثيل المجسد منها:

أولا : يقوم الراوى بتقديم الأحداث، وقد وضعه الجريتلى فى ثوب الكورس، أى جعله مجموعة تقوم بفعل الروى أو الحكى للجمهور، فى شكل الحوار المباشر يقوم خلاله بتوصيف الحالة المعنويّة للشخصيَّة كأن يقول الكورس:

" يقول الفتى سرحان على ما جرى له بقلب انضنى قلب اتكوى بالنار

سرحان: يا غلبى يا بلادى ... هزم صغارنا ... الكبارى

أنا اللى الحَير فكرى وبلادى ... والبحر ... ما يطفى نارى" [177].

ثانيًا: يشترك الكورس" الراوى" مع الشخصيَّة الدراميَّة فى تكرار إلقاء بعض المقاطع الشعريَّة، تكرار فنى لتأكيد المعنى، ولإقرار الفكرة التَّقنيَّة الدالة على إمكانيَّة ازدواج الأدوار، بالإضافة لتبادلها، فى اعتماد الحكى الشعبى منطقًا أساسيًّا فى الدراما مثل ما يقوله الكورس.

" يقول الفتى رزق الأمير بن نايل:

الكورس: أبكى على بيض الليالى وطيبها
أيام غلبتنى ورضيت بغلبها ولا تغلب الأيام
سوى من رضى بها
ياما أحسن العشرة ... مع جيرة الهنا
وياما صعب الفرقة على من بلى بها

رزق: أبكى على بيض الليالى وطيبها
أيام غلبتنى ... ورضيت بغلبها ولا تغلب الأيام
سوى من رضى بها
ياما أحسن العشرة ... مع جيرة الهنا
وياما صعب الفرقة على من بلى بها

يا ليل يا ليل ... يا ليل يا ليل .." [178]

إن الفارق البسيط هو اختتام الغناء لدى الكورس بالتَّالى، بالغناء القائم على الفصل بين التَّشخيص ودور الراوى المغنى على ربابته.

ثالثًا: التَّوحد مع الشخصيَّة:

إذ يضم الكورس صوته لصوت الشخصيَّة فى لحظة، وهو يكمل لها الغناء وكأنه يتمم ويؤكد مشاعر وأفكار الشخصيَّة مثل المشهد الذى يحكى فيه السهم مشاعره وينتهى مونولوجه الطويل بقوله:

" وآدى حكايتى يا بن نايل ... وقصتى ... الله قادر ياخى

السهم والكورس: يهون صعيبها

ثم يسترسل رزق ليحكى عن غربته:

ليضم له السهم فى الغناء ليقولا معًا (السهم ورزق):

177- حسن الجريتلى: (مجموعة الورشة): غزل الأعمار، مخطوطة على الآلة الكاتبة، ص (6).

178 المصدر السابق: ص (11).

فرطت قلعى ماجانيش ريح ... وعاودت ع البر تانى

وياما ناس زينا مجاريح ... لكن صابرة ع البلاوى" [179].

استخدام الكورس فى السخريَّة من الآخرين أو فى أيضَّاح المواقف، بمعنى تقنى أدق يمكن اعتباره الإستخدام التَّقليدى للكورس فى التَّعليق على الحدث . مثلما حدث أن أكرم أبو القمصان عبد الهلالى سلامة نجاح حامل الخطاب، عبد رزق بن نايل عندما أرسله لهم رزق كرسول، فنادى أبو القمصان على نجاح قائلا:

" اتفضل يا خال نغديك ... يا خال بالروح نفديك

فيجيب الكورس: ده قمصان ودايمًا ده حاله

ولا ده ابن أخته ولا ده خاله" [180].

ثم يستكمل الحدث سيره وكأن ما كان من أمر التَّعليق الجانبى للكورس أمرًا تقنيًّا عابرًا .

كما لا يسع الكاتب فى النهاية بعد رصد الاستخدامات التَّقنيَّة للكورس إلا أن يرصد الوظيفة الأساسيَّة فى النص بالإضافة لاستخداماته الذكيَّة السابقة ألا وهى الوظيفة الأساسيَّة التى تعطى للنص صفته ومنهجه وملمحه وهى:

رابعًا : الحكى الشعبى :

وهو الخيط الأساسى الذى تقوم عليه دراما غزل الأعمار بالأساس، إذ يقوم الكورس والمغنى كفرد أحيانًا بربط الأحداث وبمواصلة القفز على المناطق الدراميَّة التى لا يمكن تجسيدها، إن الكورس بمعنى الراوى الشعبى وبصفاته هو الذى يمثل ماسك الخيط الأساسى فى الدراما بل ويصنع الصفات الأساسيَّة للنص مثل:

ب – المدخل

المدخل الغنائى كما فى جلسات حكى السيرة الهلاليَّة التى يتحلق فيها الجمهور حول شاعر الربابة، والعرض يبدأ بموال شعبى عن شخص متعب فى علاقته بناسه وعشيرته.

179- المصدر السابق: ص (12 ، 13).

180 المصدر السابق: ص (27).

ثم يدخل العرض نحو غناء المربعات، التى تشيع علاقة حميمة مع الجمهور وتساهم فى خلق حالة من التّواصل الجماعى ذى الطبيعة الاحتفاليّة كما تأخذنا إلى عمق حكمة الحاكى الشعبى والمغنى الشعبى، الذى ينهل من بئر الحكمة الشفاهيّة العظيمة، وتغنى المجموعة المربعات بعد الصلاة على الرسول (ص) الهادى ومدحه مثل:

" جانى طبيبى مع العصر ... وفى إيده ماسك عصايا

أصل طبيبى قليل أصل ... من خصمى جابلى الوصايا" .[181]

وهى تدل على مدى ألم الشخص المريض الذى ينتظر الدواء من طبيب هو صديق لخصمه وعدوه، الذى أرسل له طلب الوصايا.

ثم يتبع ذلك المربع بمجموعة من المربعات الهامة وقبل المربع المذكور مجموعة أخرى أنها جميعها تعبر عن قهر وألم البطل الفرد الإنسان العاجز أمام مجموعة من نوائب الدنيا والزمان وفيها قدر مختزل من المعرفة الإنسانيّة، يجمع بينها وبين بعضها البعض ذلك الحزن النبيل ذو الطابع الإنسانى المتأمل.

وبعد أن ينتهى أمر المربعات المستهلة بالصلاة على الرسول- صلى اللّه عليه وسلم- يأتى العرض لأوان مديحه.

" يا أعظم المرسلين .. يا جليس الذاكرين يا تجرة للمادحين .. يا أنيس الموحدين

يـــا عــــمـــــدة المـــتـــحـــقـــقـــين .. ..

إلى أن ينتهى المديح باللّه دايم باقى حى" [182].

ثم يدخل الكورس عقب فاصل المديح القائم على إيقاع رقص الذكر بطريقة منتظمة ومدروسة إلى عالم النص الدرامى.

ثم تنتهى الأحداث الدراميّة ليتم اختتام العرض بالمديح أيضًا على الرسول (ص) وبصيغة نهائيّة تعتمد إيقاع الذكر والمديح والرقص الجماعى نصف الدائرى القائم على وضع الجسم فى إيقاع الدائرة.

إن المديح والغناء المصحوب بذلك النوع من الرقص، هو ما يضع العرض

---

181 المصدر السابق: ص (3).

182- المصدر السابق: ص (5).

كله بين إيقاع متوازن، ويصمم له قالبًا شعبيًّا يجعل من وحدة الغناء الراقص القائم على المديح النبوى أيقونة تقنيّة احتفاليّة الطابع، تضع العرض كله بين دفتيها.

ج – استخدام الرقص الشعبى ولعبة التَّحطيب فى العرض:

إن استخدام خطوات رقص الذكر المستمدة من حلقات الذكر، تتكرر فى بداية العرض وفى منتصفه بل تتوزع فيما يشبه رقص التَّنورة الدائرى داخل العرض، دون الاستعانة بملابس التَّنورة التَّقليديَّة بل باستخدام الجلباب البلدى القادر على الانتفاخ والدوران فى الهواء كما تدور التَّنورة ذاتها، هذا كما تم استخدام لعبة التَّحطيب فى العرض أكثر من مرة للتعبير عن إيقاع المعارك بين الأبطال المتصارعين فى النزال إلا أن الشق الجمالى المتعلق بكون التَّحطيب وخطوات رقص الذكر هى خطوات تنتمى للفن الشعبى، هو ما يصنع إيقاعًا خاصًّا ويجعل من استخدامها استخدامًا تقنيًّا بارعًا يضيف للقالب الفنى القائم على المزج بين الحكى والتَّجسيد مذاقًا خاصًّا.

د – الإشارة البسيطة المختزلة ذات العمق الدلالى فى علاقة العرض بالزمان والمكان:

إذا قام الممثل بامتطاء عصا متخيلة فإنها تصبح جوادًا وإذا ما سار بها عبر الصحراء ومر بالكثبان وعاد من جبل الكرومات إلى ديار الأهل فى بنى هلال وكل ذلك فى لحظة عابرة، فإن ذلك هو الاختزال المسرحى الدال القائم على رهافة الدلالة، والوعى بجوهر اللعب المسرحى، الذى جعل المخرج يقوم بتقسيم البيت الأثرى المقام به العرض (منزل زينب خاتون) إلى مناطق لعب متخيلة حيث أصبحت إحدى جوانبه وبها باب قديم تمثل قصر أبو زيد الهلالى.

أما الساحة (ساحة المنزل) الرائعة التى بها بعض الشجر القصير وبئر قديم وأرضيَّة من رخام عتيق إنها ساحة بنى هلال، وحين يجتازها دياب فى سفره على الفرس الوهمى تصبح هى مرة أخرى ديار رزق فى جبل الكرومات، ثم تتعدد الساحة الرئيسيَّة، لتصبح أكثر من مكان وبشكل متناقض تمامًا إذ تصبح

هى ديار الهلالى فى بلاد نايل حيث نرى خضرة الشريفة ونرى المضارب من داخلها إنها القدرة على ترك المكان لخيال المتفرج، والاستغناء التَّام عن الثرثرة المنظريَّة.

إنه اللجوء الواضح لإطلاق الحريَّة للمكان ولجعل الفضاء المسرحى قابلًا لإنتاج الدلالات المتعددة للمكان والزمان، بأبسط الدلالات الإشاريَّة الممكنة، إنه إيحاء لا يعتمد على إشباع الدلالة بل يوحى بها عن بعد.

هـ - السينوجرافيا والاعتماد على سحر المكان التَّاريخى والملابس التَّقليديَّة للراوى الشعبى:

إن تصميم المشهد فى مسرحيَّة غزل الأعمار يعتمد على المشهد الطبيعى للبيت الأثرى بما يوحى به من دلالات قديمة وحميمة وعلى بعض (الفراشة) التَّقليديَّة التى تعيد استخدام الخياميَّة بشكل بسيط لتعطى إيقاع مضارب الخيام فى الصحراء.

إن الملابس البسيطة التَّقليديَّة للراوى الشعبى، الجلباب البلدى مع معالجة بسيطة لألوان وربطات العمائم ما بين الأسود والأبيض وكذلك استخدام اللون الأبيض كجلباب داخلى أسفل الجلباب الأسود، القادر على الانتفاخ والدوران كما تدور ملابس التَّنورة فى الهواء، وهى تصنع لحظات جماعيَّة بالغة الجمال خاصة فى أغانى المديح وغناء المربعات، كما تم تغطية الأرضيَّة بقدر كبير من الرمال، التى تصنع ذلك الإحساس بالصحراء، إنها البساطة فى علاقة العرض بالمكان، تلك العلاقة ذات الطابع التَّجريبى القادر على التَّواصل مع الجمهور العام.

و – منهج الأداء التَّمثيلى فى عرض غزل الأعمار:

يلجأ عرض غزل الأعمار إلى تدريب الممثل على منهج أداء يعتمد على تقمص الشخصيَّة وفى ذات الوقت لا يلجأ للانفعالات العنيفة فهو يقلل من طبيعة الأداء المسرحى الكلاسيكى المعتاد الذى يلجأ إليه بعض الممثلين كدليل على المسرحة بمعنى مفارقة الأداء الطبيعى، والأداء الطبيعى الأقرب للنبرة اليوميَّة الهادئة مع لهجة السيرة التى تجمع ما بين لكنة البداوة ورطانة أهل الروى القنائيَّة نسبة إلى قنا المدينة الصعيديَّة الرائعة فى جنوب مصر، إن علو نبرة التَّمثيل قليلًا يعود لسخونة النبرة

الصعيديَّة وطبيعتها، بالإضافة لطبيعة الحدث الذى يحوى عددًا لا بأس به من المعارك.

أما اللافت للنظر فهو مستوى النبرة المنضبط للممثل صوتًا وحركة، وإتقان اللهجة وتعبيز الوجه المنتقى، بالإضافة لتدريب واضح للطاقة الداخليَّة للممثل، وأيضًا مقدرة واضحة على تدريب الممثل على مهارات فنون العرض الشعبيَّة التَّقليديَّة مثل الغناء الشعبى، والمقدرة على الرقص فى إيقاع حلقات الذكر، وفى شكل خطوات الرقص الشعبى وكذلك مهارات اللعب بالعصا– التَّحطيب- إنها مهارات تبدو بسيطة لكنها فى النهاية صعبة على قدرات الممثل أثناء أدائها إلا أن الوصول إليها هو طريق صعب للغاية، هو طريق لا يتأتى إلا بالمران المتواصل.

وإذا ما جاء الكاتب لتطبيق نموذج بيرس الدلائلى على مسرحيَّة غزل الأعمار فإن المفسرة المباشرة تبدو للوهلة الأولى هى غزوات متبادلة، بين أبى زيد ورزق ابن نايل، غزوات الفرسان وانتصار البطل الأسود، وإذلال بنى هلال ثم عودة الكرامة لبنى هلال بعودة وظهور رزق بن نايل.

ثم اكتشاف حقيقته كون البطل أبى زيد هو ابن البطل رزق ابن نايل من خضرة الشريفة أنه ذلك الصبى الذى أنكره أبوه وهو ما زال رضيعًا، وهكذا يتضح للمتأمل أن المفسرة المباشرة تدور حول قضيَّة النسب باعتبارها قضيَّة جوهريَّة فى غزل الأعمار إن الحرب والنزال وأحوال الفرسان، هى أمر تال فى الأهميَّة لقضيَّة المصالحة التَّاريخيَّة على المستوى الشخصى والعام بين بنى هلال وأبى زيد الهلالى سلامة وأمه إن الأمر هو ملحمة إنسانيَّة شعبيَّة تصب الشرف على المستوى الخاص والعام فى ذلك القالب الإنسانى الرفيع. وإذا ما جئنا للمفسر الدينامى لنضع تلك الفكرة الواردة فى المفسرة المباشرة فى حوار مع الواقع المادى الخارجى لربما وجدنا العرب المتناحرة بين الحين والآخر قد تناسوا ما بين الجميع بين صلة دم ومصاهرة، إن الواقع العربى على ما بينه من تناحر إلا أنه فى النهاية واقع يمكن الوصول إليه فى صورة أكثر جمالًا إذا ما حكم المتناحرون عقولهم ففهموا أن الجميع فى النهاية أهل. هذا وإن بدا المفسر الدينامى بعيدًا لا يحمل المفسر المباشر فى داخله اية دلالات تسمح بذلك التَّأويل الدينامى فى علاقة مع العالم الخارجى إلا أنه يبدو مقبولًا عبر الهمس والإشارة الرقيقة للمفسرة المباشرة فى إطارها العام، بالمقاربة لأوضاع عربيَّة عامة دون المقاربة بالتَّفاصيل الدقيقة، هنا يمكن اعتبار

المفسرة الديناميَّة التى يطرحها الكاتب مقبولة إلى حد بعيد.

هذا على حين ترفض الناقدة ثناء منير فى المفسرة النهائيَّة التى يجيء إليها الكاتب الآن لإتمام النموذج التَّأويلى تفسيره الدينامى تمامًا إذ ترى:

"على مستوى مضمون الحكاية لم يقع المخرج فى فخ إسقاط حبائلها على الواقع سواء المصرى فى خصوصيته البيئيَّة والجغرافيَّة، أو على نطاق أوسع فيما يخص المنطقة العربيَّة، وما يدور فيها من صراعات، أو ما يتعلق بعلاقات الدول العربيَّة بالعالم الخارجى فكريًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا ولكنه وقع فى حبائل الحكى المجرد وافتتن- وهذا من حقه- بشخصيَّة الراوى وبات شغله الشاغل هو الفرقة، منذ بداية التَّدريبات على فن الحكى واستبدال الفرد بالجماعة التى استطاعت فى غزل الأعمار جذب المشاهدين إلى أرضها وإشراكهم فى بهجة الحكى للمسرح فى جلسة سامرة وصارت الحدوتة ليست هدفًا فى حد ذاتها فسواء قدمت السيرة الهلاليَّة أم اية حكاية أخرى فسيكون البطل شكل الأداء والحكى، وذلك الجسر الذى وقف عليه الراوى سابقًا، ويقف عليه أعضاء فرقة الورشة حاليًا، ويصبح غزل الأعمار علاقة جدليَّة بين شخص الراوى وشخوص أعضاء الفرقة"[183]، هذا على حين يرى محمود أبو دومة أن السيرة الهلاليَّة:

" ثراؤها لا يعود لشكلها التُّراثى ولكن لجذورها الضاربة فى أعماق الشخصيَّة المصريَّة.

فهى مفعمة بقيم التَّضحيَّة والثأر والفداء وانتظار المخلص، والإيمان بعودة الغائب هذا فضلًا عن قيم الاستشهاد والفروسيَّة وذوبان الكل فى واحد، وهى رموز وقيم للشخصيَّة المصريَّة والتى استطاعت أن تصهر الثقافة الفرعونيَّة والقبطيَّة والإسلاميَّة فى بوتقة واحدة، وخرجت بمزيج فريد فى خصائصه ينتمى إلى كل الثقافات السابقة دون أن يكون أيًّا منها، كما تمثل السيرة الهلاليَّة مصالحة بين الإنسان وعالمه ورغبته الدائمة فى الانتصار على واقع أكبر منه ... وربما يعود تعلق المصريين بالسيرة الهلاليَّة وشغفهم بأحداثها وأبطالها إلى سببين رئيسيين" [184].

183- ثناء منير: مجلة المسرح: دورية العدد 120/119 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، أكتوبر / نوفمبر 1998.

184- د. محمود أبو دومة: مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دورية ، العدد 122 ، 123 ، القاهرة ، يناير فبراير 1999 ، ص (73 ، 74)

ويستطرد أبو دومة ليحدد السببين:

الأول: أن السيرة الهلاليَّة تطرح المفاهيم والقيم السابقة بشكل حاد، وذلك من خلال جو يفيض بالغموض والسحر، يوحى ولا يصرح، ويمزج فى نفس الوقت بين البعد الروحى الشعائرى والبعد الاحتفالى الشعبى.

الثانى: إن المصريين يرون فى قصة بنى هلال مصيرهم وأقدارهم، مما يؤدى إلى تعميق علاقة الفرد بالواقع، سواء على مستوى الخبرة الحياتيَّة أو مستوى الهويَّة فالسيرة تشعل بشكل ما عاطفة اعتبار الذات (Self Image).

الأمر الذى يذكى الشعور بالانتماء إلى الأرض، ويطمئن الجماعة فى نفس الوقت على مستواها القيمى والأخلاقى" (185).

وهكذا يمكن مقارنة التَّأثير الواضح لقوة السيرة كنشيد جماعى مثير للخيال معبر عن روح وقيم وتقاليد عرض موروثة ومزروعة فى صميم الروح المصريَّة الشعبى وبين أى تفسير دينامى محتمل للعرض، مع ظروف الواقع لتصبح معالجة السيرة فى حد ذاتها هى التَّفسير الفنى والفكرى لفرقة الورشة، إذ يكفى ذلك لما فى الأمر من قيم فنيَّة وفكريَّة تجعل معالجة السيرة الهلاليَّة مسرحيًّا هدفًا فى حد ذاته.

12 - دراسة النماذج التَّطبيقيَّة لنصوص عينات البحث فى إطار التَّفاعل الثقافى:

وفيما يلى يقوم الكاتب بتطبيق نماذج التَّفاعل الثقافى القادمة من الأنثربولوجيا الثقافيَّة وهى نماذج تقوم على رصد الأداء الثقافى، والكاتب يضع كل مسرحيَّة من مسرحياته على حدة فى اختبار النماذج التى سبق وأن ذكرها تفصيلًا فى فصله الأول وفى إطار محاولته النظريَّة لفهم المسرح المصرى ومشروعه التَّجريبى، فى إطار الحداثة وما بعدها، وهو الفهم الذى سيتجلى بالطبع فى تطبيق تلك النماذج، وظل فى ذهنيَّة الكاتب طوال تطبيقاته السابقة على نماذجه المختارة، وهى التَّطبيقات الهامة من حيث قدرتها على استظهار حركة تفصيليَّة لما حدث من إبداع مسرحى فى مصر فى ظل

185- المرجع السابق: ص (74).

معادلة التَّجريب المسرحي، كما أنها محاولة تطبيقيَّة لنماذج من النقد الحديث غير شائعة التَّطبيق فى اللسان العربى، وإن نظرة على عمل الكاتب التَّطبيقى التَّفصيلى لهى دالة على ما حدث بطريقة لا يمكن اختزالها أو ابتسار نتائجها، إن ما سبق هو الجزء المتعلق بالتَّفاصيل، والجديد التَّجريبى يكمن فى تلك التَّفاصيل التى ذكرها والتى سيستكمل رصد أدائها الثقافى عبر أدواته الأنثروبولوجيَّة فيما يلى:

المحبظاتيَّة

بتطبيق نموذج هاستروب على مسرحيَّة المحبظاتيَّة يظهر ما يلى:

إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة – التَّقمص -	العلاقة	الصورة
التَّضاد	الاتصال	الجزر الثقافيَّة
فى مسرحيَّة المحبظاتيَّة يقع التَّضاد بين ثقافتين هما الثقافة الشعبيَّة المصريَّة فى التَّحبيظ (المصريَّة) وبين نماذج المسرح الغربى القادمة من المشروع التَّجريبى بتقنيَّة جديدة عبر الجسد والضوء والصور المسرحيَّة المختلفة . أيضًا مع قيم المسرح التَّقليديَّة الثابتة، آنذاك والمسرح التَّجارى وتكرار وثبات المشهد المسرحى المصرى.	بين فكرة التَّحبيظ والكوميديا دى لارتى الإيطاليَّة اتصال عبر الكوميديا الشعبيَّة المصريَّة والأخرى الإيطاليَّة، التى أثرت فى كل تراث الارتجال الأوربى. الاتصال عبر منطقة الضحك عبر آليات الفارس وتشابهها مع الكوميديا الشعبيَّة المصريَّة الخشنة.	النتيجة عرض يقوم على استخدام تقنيات مغرقة فى الخصوصيَّة، لا يتصل بشكل مباشر إلا بالتُّراث الخاص به ليضع جزيرة ثقافيَّة. الاتصال أدى إلى جزيرة ثقافيَّة، ونجح العرض فى اجتذاب جمهور صدم للمزج بين الجديَّة والضحك معًا.

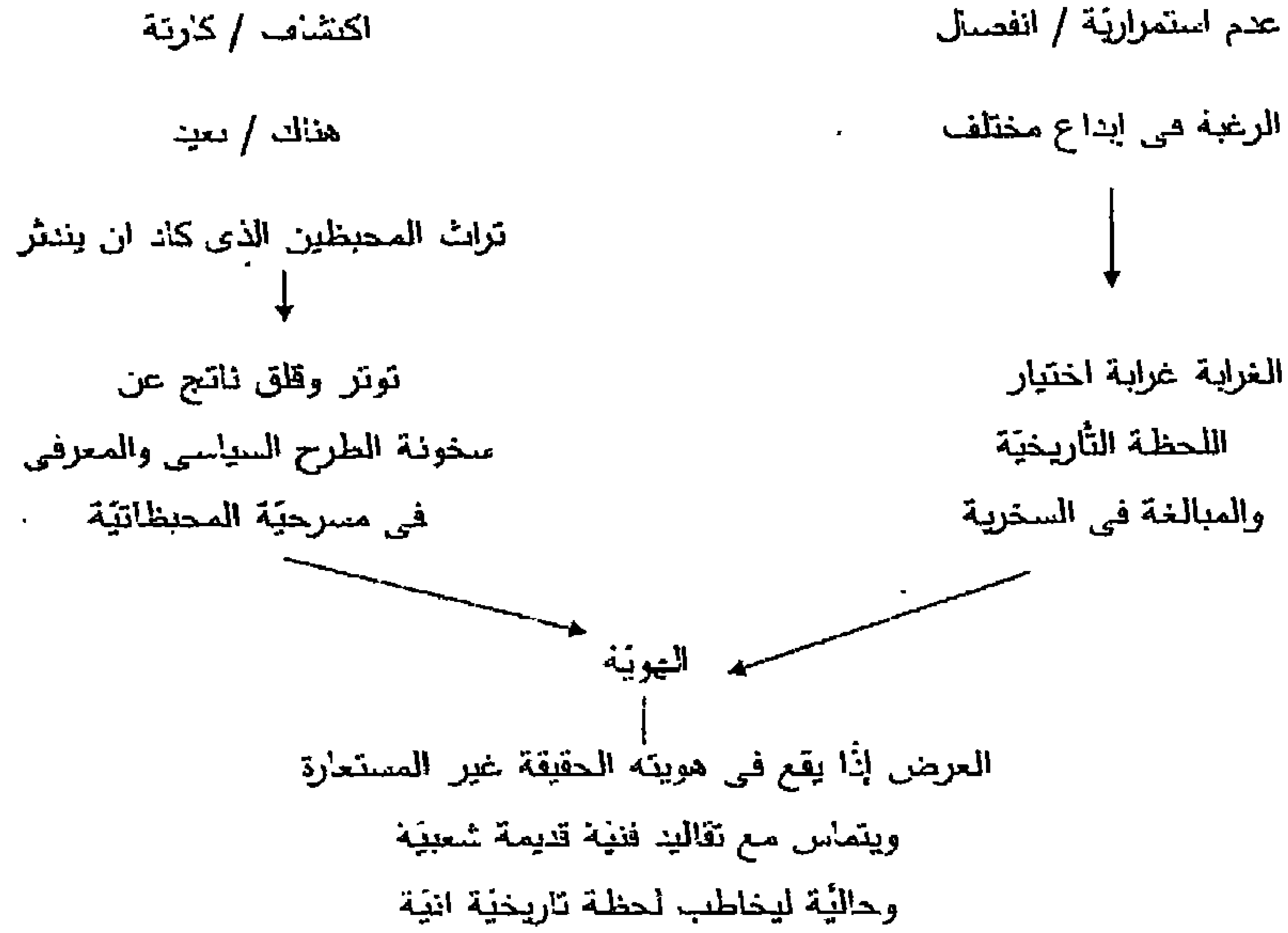
والحقيقة أن صدام مسرحيَّة المحبظاتيَّة فيما يتعلق بالتَّفاعل الثقافى كان صدامًا داخليًّا فهى فى تفاعلها كانت تعود للنظام الشعبى الشفهى وللتقاليد الموروثة عبر تراث المحبظين وهى فى صدامها تؤدى إلى خلخلة بنية المسرح التَّقليدى والمسرح التَّجارى

الهادف للربح فقط.

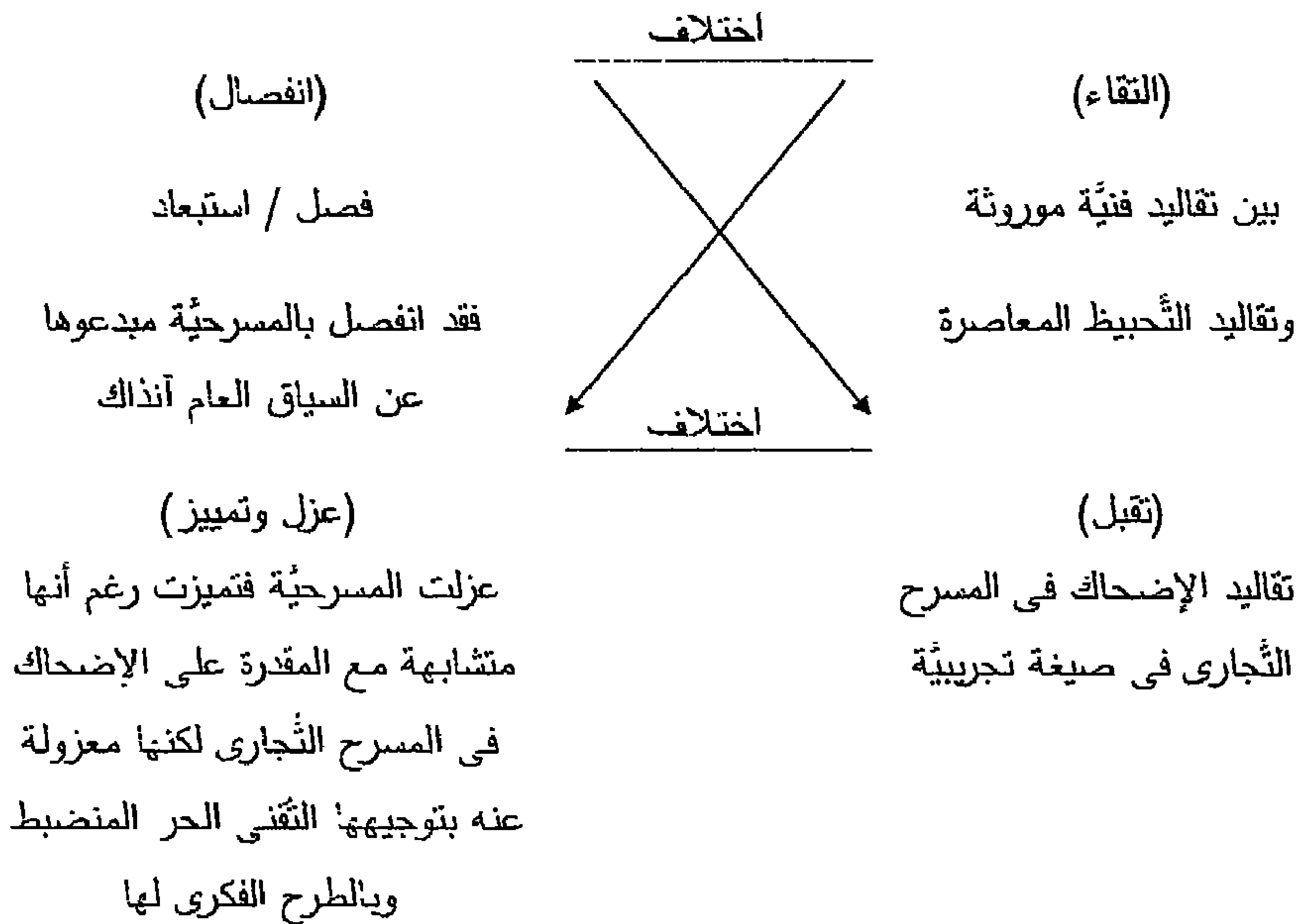
وبتطبيق نموذج آفيرجان عليها نجد أن طرق الإدراك والتَّصور تتحدد عبر تبادل المواقع والوظائف على النحو التَّالى:

المقارنة / الاستمرارِيَّة ◄────────	التَّماثل / عدم التَّماثل
اختلاف المسرحيَّة: عن النمط التَّقليدى ولذلك فتقويمها إيجابى وهى تنتقص من قيمة المسرح التَّجارى السائد	وهى مسرحيَّة ذات هويَّة أصيلة ولا تستعير هويَّة أخرى .

وفى صيغة أخرى للنموذج الثانى لآفيرجان نجد أن طريقة الإدراك والتَّصور هى تعبير أصيل عن رغبة مبدعو العمل الفنى فى عدم استمراريَّة المشهد المتكلس والرغبة فى الانفصال عن المشهد التَّقليدى، التى أدت إلى تصور مبسط كما يمكن رؤيته فى عمل النموذج التَّالى:



ومن منظور نموذجى جرياس وكورتيه فقد حققت المسرحيّة اختلافًا على النحو التّالى:

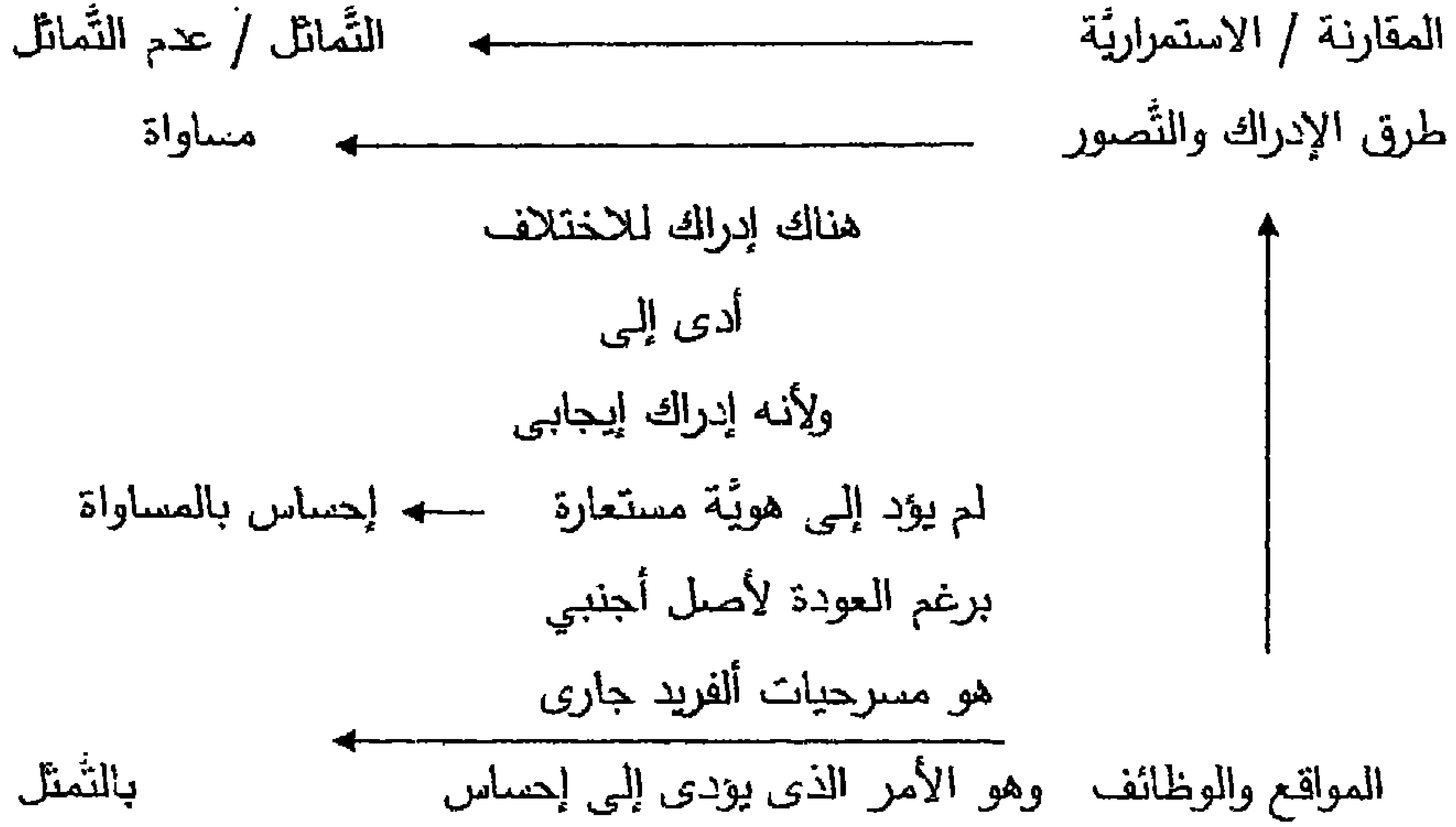


ولم تتعرض المسرحيَّة لتبادل مع الآخر الغربى التَّجريبى، أو التَّقليدى وكان ذلك سر اختلافها. وجوهر توجهها التَّجريبى لتطوير تقنيات شعبيَّة تراثيَّة بأفق مفتوح وبهدف غير تجارى.

وفى محاولة الكاتب لأن يصنع حزمة من التَّفاعلات الثقافيَّة للمسرحيات ذات التَّقارب فى الأداء الثقافى يذكر مسرحيَّة داير داير وغزل الأعمار ودقة زار فى ذلك الاتجاه وأيضًا الطوق والإسورة وهم فى حزمة، ومعهم مسرحيَّة المحبظاتيَّة يشكلون تصف العينات البحثيَّة التَّطبيقيَّة التى اختارها الكاتب، وهم يشكلون الاتجاه نحو محور الهويَّة والخصوصيَّة وإستلهام التُّراث المسرحى والظواهر الدراميَّة المصريَّة المؤثرة فى المسرح المصرى، وفى داير داير يمكن القول حقيقة بأن تطبيق نموذج هاستروب يؤدى إلى تحديد نوعٍ من المزج الثقافى الواضح، فعلاقة المسرحيَّة بالآخر غير منقطعة والتَّفاعل فى درجة من درجات العمق كما سيتضح ما يلى:

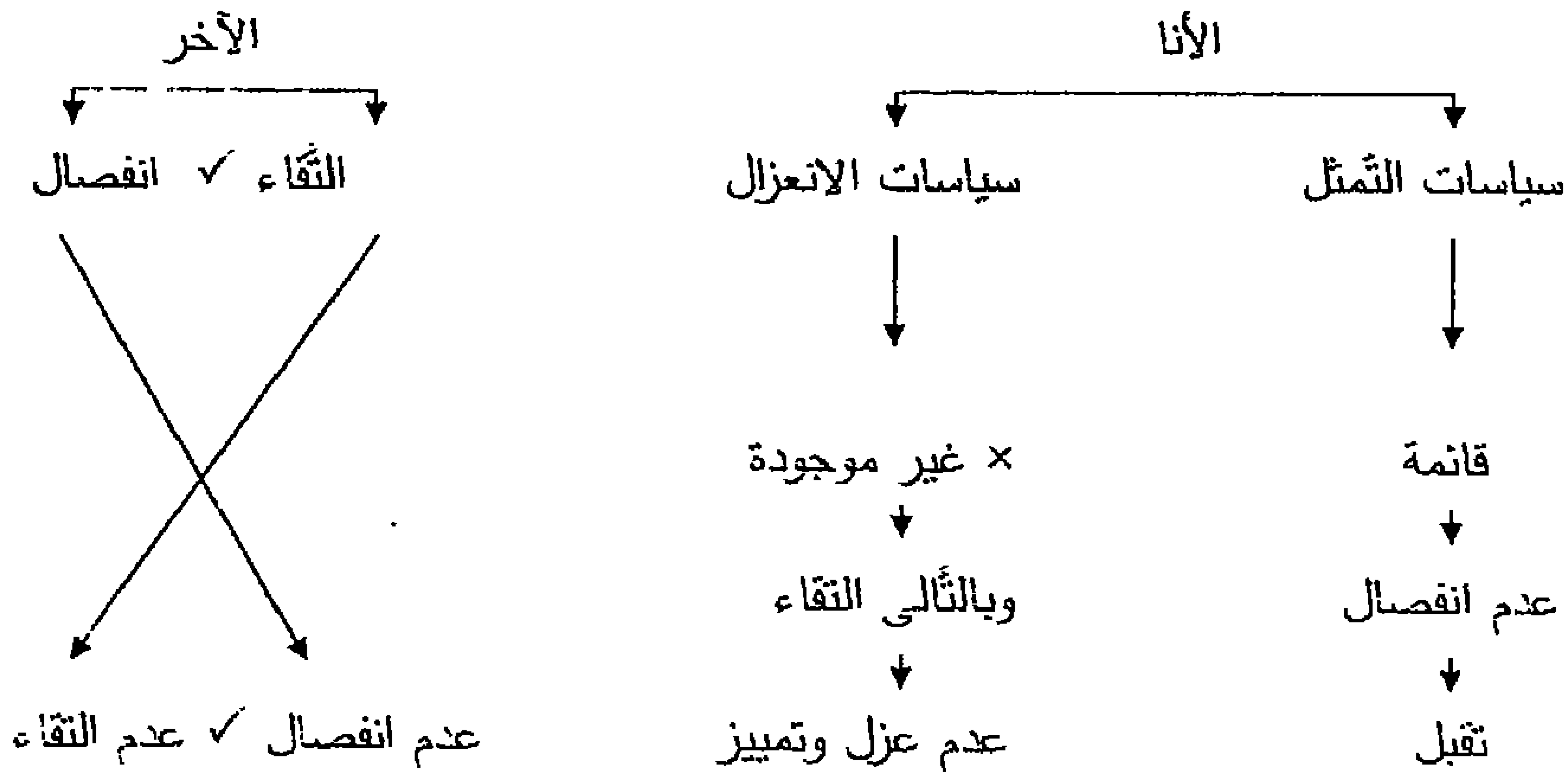
إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة - التَّقمص -	العلاقة	الصورة
ذوبان	امتصاص	التَّعدديَّة الثقافيَّة والتَّداخل
إن داير داير لا تمزج بين تقنيَّة المسرح الشعبى والسرد الغربى وسلسلة أوبو لألفريد جارى قدر ما تجعل العلاقة بين التَّقنيَّة الشعبيَّة ومسرح جارى علاقة ذوبان.	فهى تجربة تمتص عمق التَّقنيَّة الشعبيَّة فى اللغة (الحوار) وخيال الظل ولعب المحبظين وتذوب فى فهمها لدرجة الامتصاص الذى يجعل جارى وتأثيره خفى للغاية.	لولا ذكر المخرج لأصل عمله عن جارى لما لاحظ أحد ذلك، بسبب أن تداخل الثقافتين مصدرى العرض لدرجة الذوبان وبتناغم يعبر عن جوهر التَّعدديَّة الثقافيَّة.

وبالعودة لنموذجى آفيرجان يمكن الحصول على نموذجين لتحليل تلك العلاقة بين الثقافتين بشكل أوضح:



وذلك التَّمثل الذى نتج عن الذوبان القادر على التَّعبير عن فهم للتعدديَّة الثقافيَّة لا يعبر عن رغبة فى الأشياء الغريبة، ولا رغبة فى الهرب من الهويَّة، ولا توتر وقلق ناجٌ عن إحساس بهما زائد عن الحد لدرجة الخوف من الآخر بل مقدرة على امتصاص البعيد/ هناك وإظهاره ذائبًا فى الهويَّة المصريَّة الشعبيَّة لدرجة الامتصاص.

وبالعودة لنموذج جريماس وكورتيه يمكن النظر إلى علاقة الأنا والآخر على النحو التَّالى:



وهنا يمكن التَّأكد بأن الأنا والآخر يقبلان الالتقاء وعدم الانفصال، والأنا واضح فى سعيه عبر سياسات التَّمثل والتَّقبل، التى سبق وأن حدد نوعيَّة مقدرتها على التَّواصل مع النماذج السابقة.

ويأتى الكاتب لنموذج ثالث وهو مسرحيَّة غزل الأعمار، وهى فى تقدير الكاتب يمكن أن تقع فى نموذج هاستروب فى منطقة التَّقاطع، على النحو التَّالى:

إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة - التَّقمص -	العلاقة	الصورة
تقاطع / ملتقى طرق	مزيج	التَّداخل الثقافي
إن غزل الأعمار كمسرحيَّة تستلهم التُّراث- السيرة الهلاليَّة- وتعمل على تدريب الممثل على الحكى وتدريبات الرقص بالعصا تبدو للوهلة الأولى، وكأن التَّدريبات والنتاج النهائى هو عمل فى منطقة التَّضاد مع الثقافة الغربيَّة إلا أن المتأمل يلمح ذلك المزج الخفى غير الظاهر مع تقنيَّة الكورس اليونانى ومع المعالجة المتعددة لجسد الممثل فى أوضاع معينة مستمدة من الرقص (الرجولي) بالعصا ولكنها معالجة جماليَّة.	إن المكون الأساسى للمسرحيَّة يقوم على السيرة الهلاليَّة ولكن استخدام خبرة إعادة الصياغة ذات الطابع الجمالى البحت، من خلال المزج بين الراوى الفرد والكورس الجماعى ومن خلال (الجست) الوضع الخاص للجسد ومهارات الرقص والغناء القادم من السيرة الهلاليَّة هو ما يقيم علاقة مع المسرح الغربى.	إن الصورة التى حدث عليها التَّفاعل الثقافى أدت إلى نموذج التَّداخل الثقافى لرهافة الصياغة الجماليَّة ولدقة اختيار اللحظة الدراميَّة.

وفى تطبيق التَّصور الثانى لفرانيز آفيرجان على مسرحيَّة غزل الأعمار، ورغم الاستيعاب الواضح للعديد من التَّقنيات الغربيَّة وإدماجها كما سبق وأن فعل الكاتب فى مسرحيته تلك عبر اختيارها فى نموذج هاستروب، إلا أن ذلك النموذج يعطينا نتيجة متناقضة تمامًا وتناقضهما هو سر صنعة المخرج الماهرة وقدرته الرهيفة على صناعة المخرج مع التَّقنيَّة الغربيَّة، لصالح التَّقنيَّة والهويَّة العربيَّة والمصريَّة بالقطع.

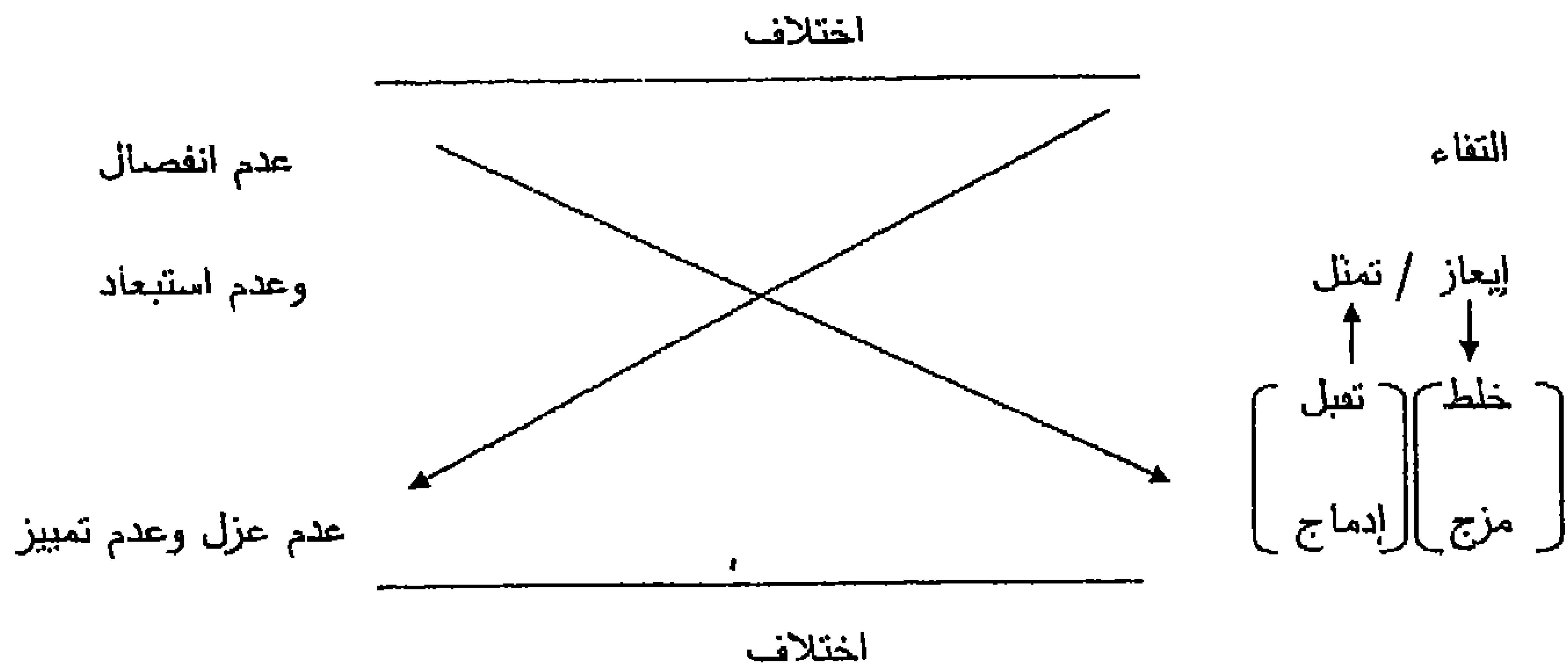
وهو الأمر الذى يظهر فى النموذج التَّالى:

المقارنة / الاستمرارية ← التماثل / عدم التماثل

اختلاف ← مساواة

وهو اختلاف إيجابى يؤدى ← إلى التمثيل

المواقع والوظائف: اختلاف بين ثقافتين أدى إلى تمثل آراء ثقافيَّة غربيَّة عبر جوهر أساسى وبتطبيق نموذجى جريماس وكورتيه يجد الكاتب:



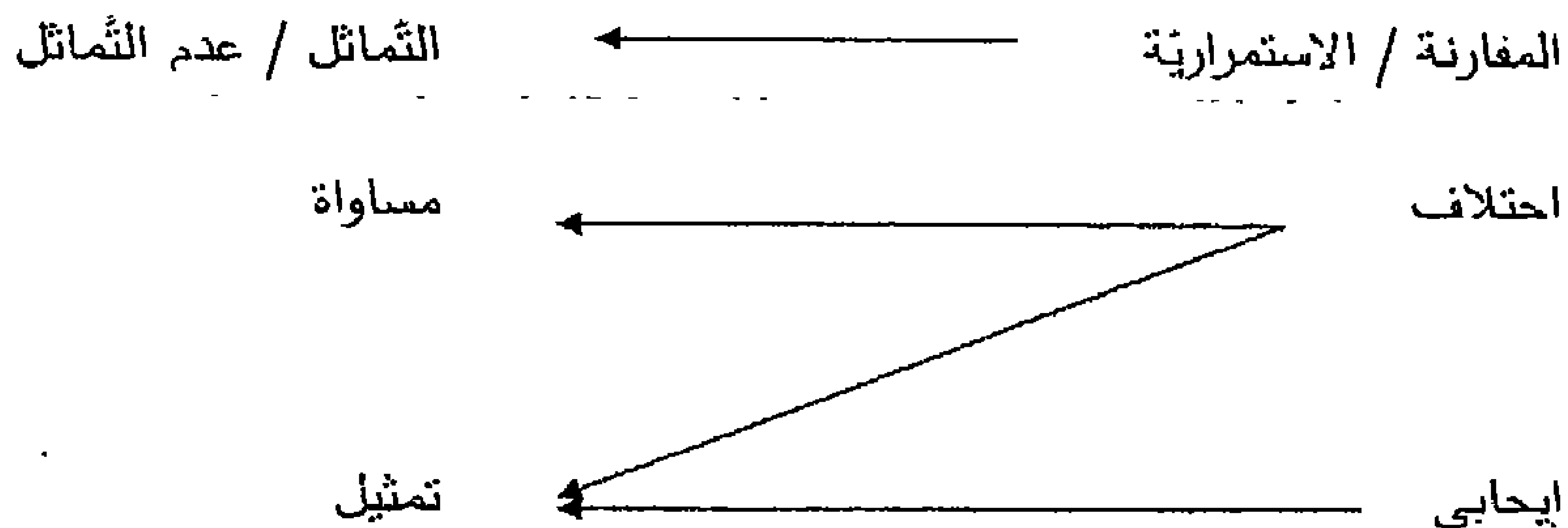
إن عناصر النموذج عناصر قائمة على الالتقاء عبر التَّمثل، الذى يؤدى إلى خلط / مزج وتقبل وإدماج لا ينفصل عن المختلف، ولا يؤدى إلى العزل والتَّمييز للهويَّة الأصليَّة، وإن حافظ على جوهرها وأحسن تقديمها فى أجمل تقنيَّة، تمكن من صناعتها مبدعو العرض، وبتطبيق النموذج الثانى لجريماس وكورتيه يجد الكاتب أن:

ومع الأداء الثقافى لغزل الأعمار هو موقع العلامة (ii) بالنموذج .

أما فى مسرحيّة الطوق والإسورة فيمكن الاستناد إلى موقع مختلف، ودرجة أخرى فى ذات الحزمة التى تعمل على مفاهيم التُّراث والهويّة والخصوصيّة، وبإدخال الطوق والإسورة فى نموذج هاستروب يلحظ الكاتب أن:

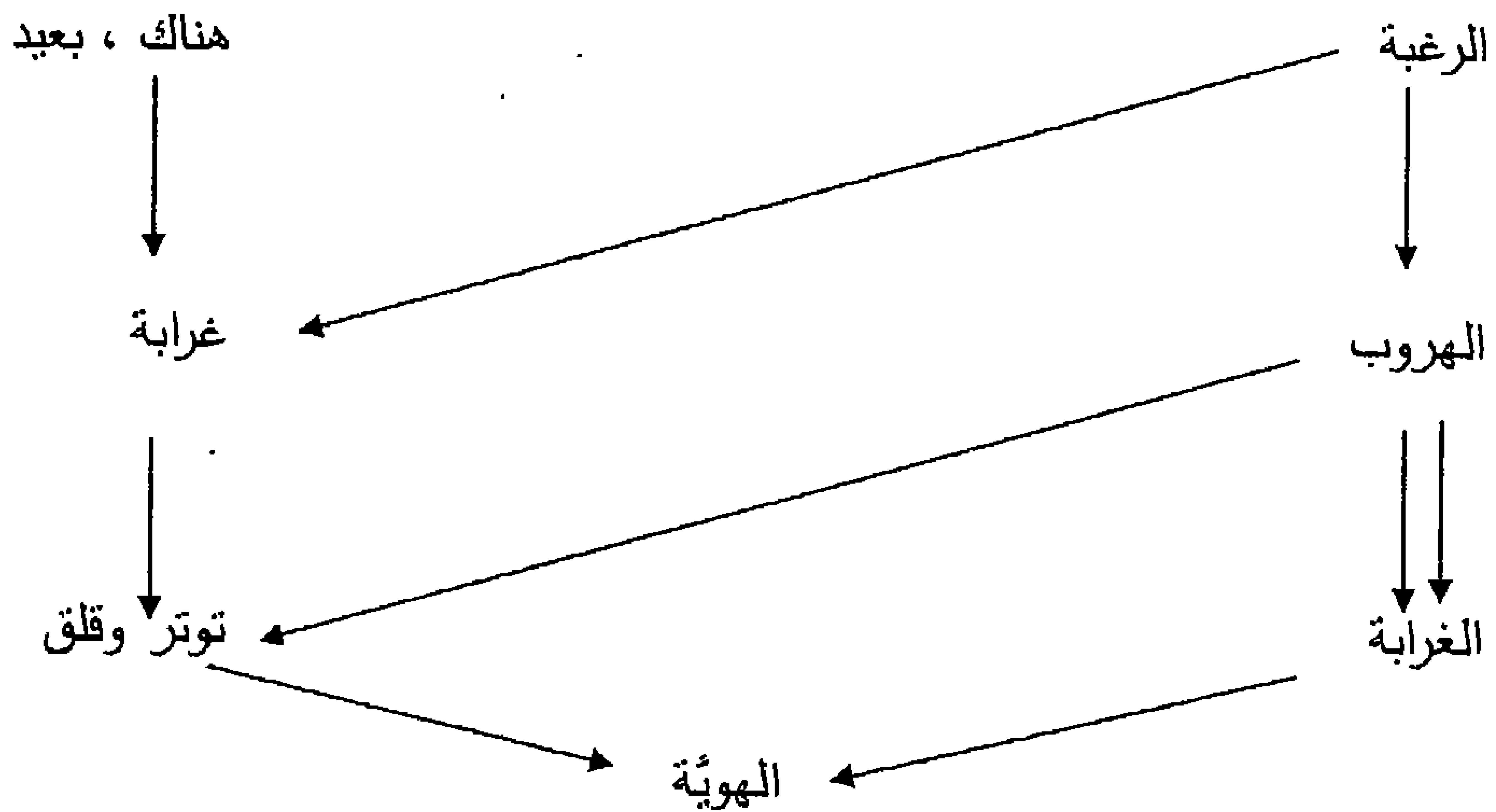
إستراتيجيّة تحديد الهويّة - التّقمص -	العلاقة	الصورة
التّضاد	الاتصال	الجزر الثقافيّة
إن تضاد الطوق والإسورة من حيث اختيار المقدرة على استلهام رواية يحيى الطاهر عبد الله . وهو فى أحداثها تعبير عن انقطاع عن العالم، قرية معزولة بين عالمين لا يصل إليهما ولا يخرج منهما إلا أفراد محدودين للغاية، والمخرج يضع عرضه فى قالب شعبى يستخدم الآلات الشعبيّة، وصيغ أدائيّة مستمدة من إيقاع تلك القرية المنعزلة والمعزولة جبرًا واختيارًا	لا يتصل العرض من قريب أو بعيد، إلا بصياغات وتقنيات مسرحيّة مختلفة عن الصياغة الغربيّة التّقليديّة، فهو يلغى المساحة التّقليديّة للتمثيل ليجعل التّمثيل ما بين الجمهور والجميع يحيط به كمتفرجين، وهو لا يبحث عن مصادر أخرى خارجيّة يتصل بها	العرض يعيش فى جزيرة ثقافيّة خاصة هى من حيث الشكل والمضمون أصيلة عن نفسها، ومن حيث فتح آفاق جديدة فى العلاقة مع الصياغة المسرحيّة المكثفة هى جادة فى علاقتها ببحث الخصوصيّة المسرحيّة إنها نوع من الجزر الفاعلة.

وبالعودة لنموذجى أفيرجان يمكن أن نجد



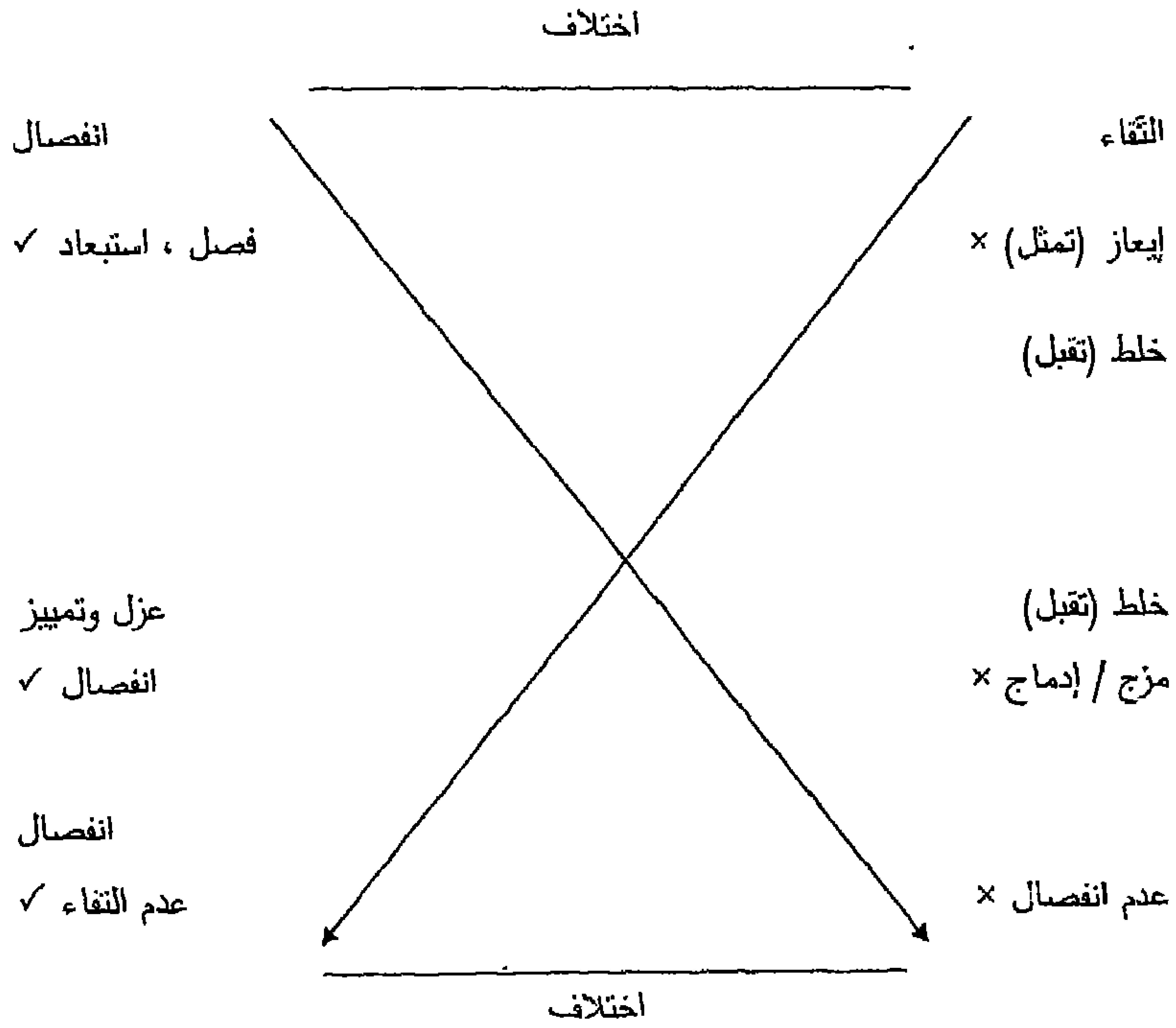
إن العلاقة عبارة عن اختلاف أدى للمساواة مع الثقافة الأخرى. ولكنه اختلاف إيجابى يتمثل فى تقنيات مسرحيَّة غريبة فى حركة الممثلين. وفى فكرة التَّكوين المسرحى وغيرها من العناصر التى لا تظهر بشكل جلى لكنها وراء تطوير أداء ثقافى لخصوصيَّة منعزلة لكنها إيجابيَّة وفى معالجة مسرحيَّة عصريَّة.

وفى تطبيق النموذج الثانى لأفيرجان يمكن رؤية المسرحيَّة فى الإطار العام للنموذج التَّقليدى وأيضًا للنماذج التَّقليديَّة التُّراثيَّة المقدمة. باعتبارها تمارس نوعًا من الهروب الذى يذهب للغرابة التى تؤدى به للهويَّة.



وبالتَّالى يصبح الهروب من الرغبة فى الغرابة التى تصنع التَّوتر والقلق المجابه للمشهد التَّقليدى والمستقر فى النهاية فى مسألة الهويَّة.

وبالعودة لنموذجى جريماس وكورتيه نجد المسرحيَّة تمارس الفصل والاستبعاد والعزل والتَّمييز وهو ما يظهر فيما يلى:



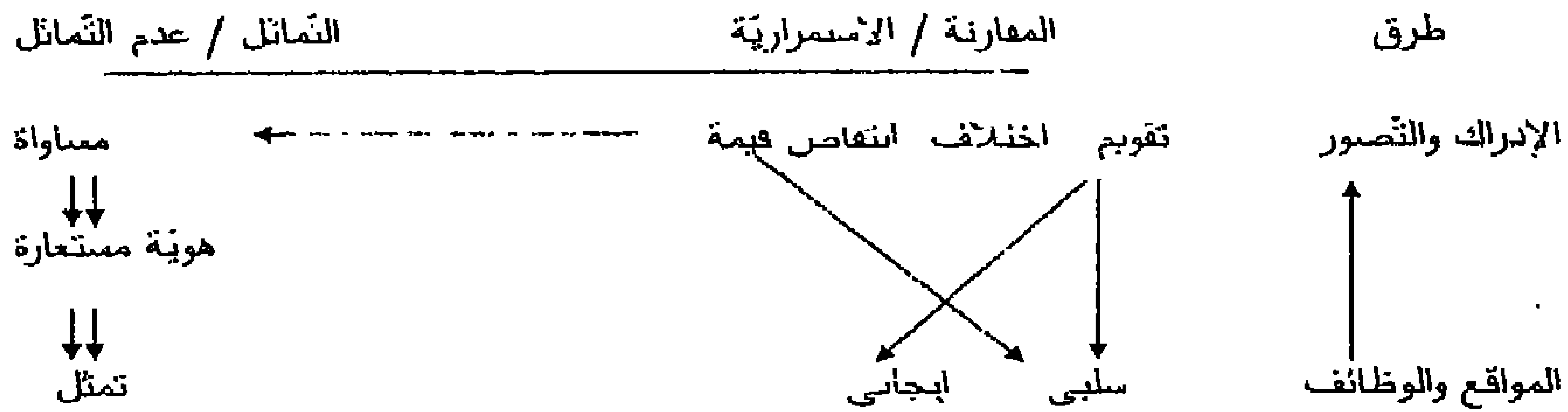
إن الانفصال عن الثقافة المغايرة إلا القليل كما سبق أن أوضح الكاتب فى النماذج السابقة وهو المؤدى عبر العزل والتّمييز إلى أداء انفصالى واقعى وإيجابى وهو الاختيار الذى أراده صناع عرض الطوق والإسورة. الذى مارس فاعله سياسة عزل وتمييز ساعدت الآخر على تقبلها وتقديرها واحترامها كما حدث فى استقبال المتفرج الأجنبى للمسرحيَّة. والذى نتج عنه جائزة أولى بالمهرجان التَّجريبى الدولى بالقاهرة. وبالطبع استقبال خاص من الذائقة المصريّة والعربيَّة.

ومسرحيَّة دقة زار نجد موقعا لها فى نموذج هاستروب. ويمكن رؤية الأمر على النحو التَّالى:

الصورة	العلاقة	إستراتيجيّة تحديد الهويّة - التّقمص-
التّعددي الثقافي	الاتصال	المناقشة
هو تعدد ثقافي في العرض يستخدم الزار كشكل درامي لكن الحقيقة أن النتاج النهائي للعرض ذهب لصالح المسرح الرسمي التّقليدي، إذ إنّ الزار ظل حليّة ولحظات دراميّة متفرقة، وسار العمل وفقا للبناء الغربي التّقليدي، لكن ظل التّعدد الثقافي واضحا في الإطار العام المصاحب عبر الزار.	اتصال يقوم على المنافسة بين مفهوم رسمي للمسرح ومفهوم شعبي جديد، كل بجمهوره وبتصوراته للعالم وللحياة.	وهي منافسة واضحة تقوم عليها المسرحيّة منذ البداية إذ إنّ المعركة بين مدير المسرح التّقليدي الذي قدم روائع المسرح العالمي وبين فرقة أم مدبولي فرقة الزار، وهي الإطار المبدئي الذي تدور فيه المسرحيّة. وهو إطار يقوم على المنافسة بين معسكرين تقليديين الغربي والشرقي أو الرسمي والشعبي بشكل أدق.

وبالذهاب لنموذجي فرانيز أفيرجن يمكن رؤية المسرحيّة في إطارها على النحو التّالي:

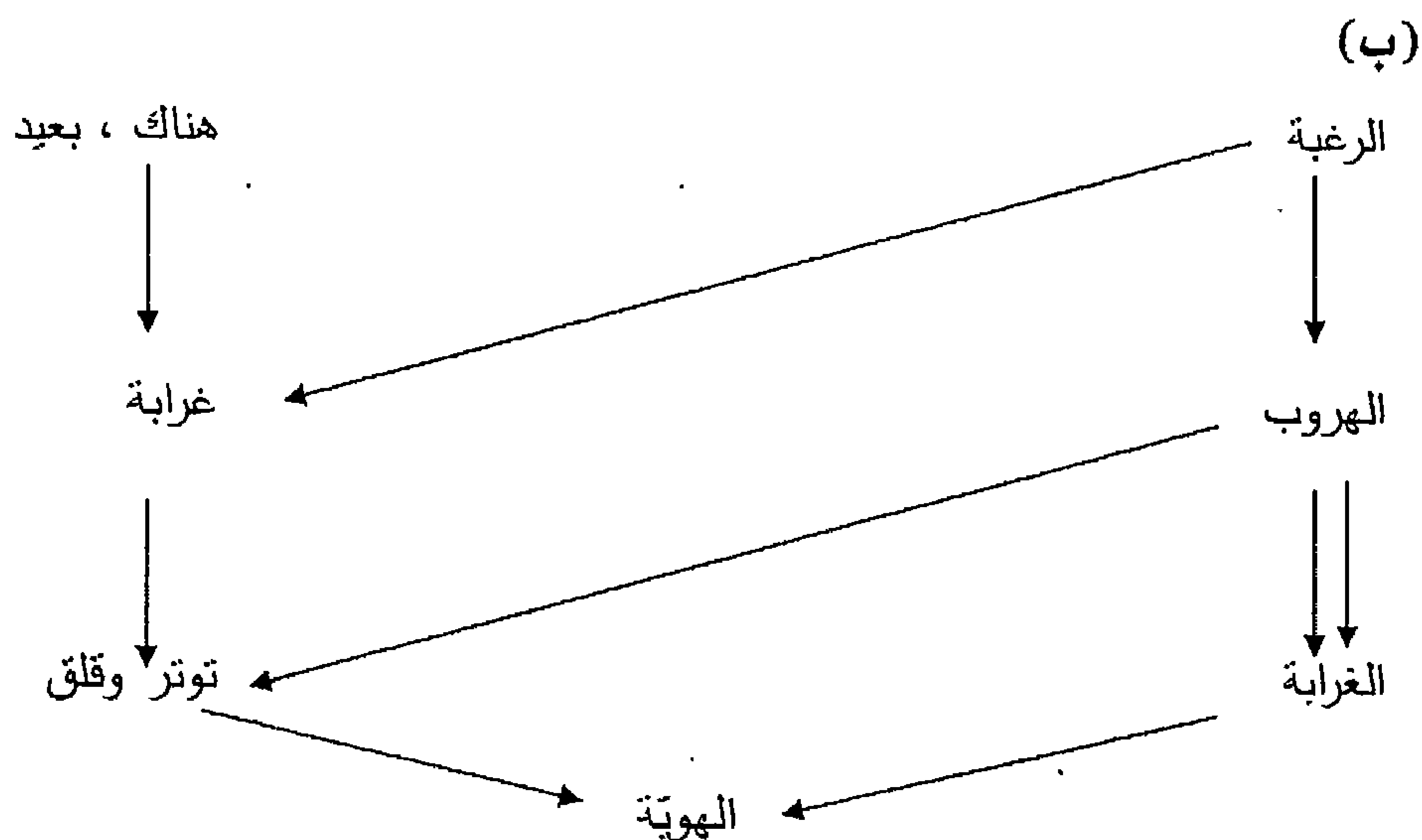
(أ)



انتقاص القيمة من المسرح الرسمي ومحاولة الخروج عليه هو إدراك سلبي أدى إلى التّوحد اللاواعي مع طريقته الدراميّة في النتاج النهائي، بمعنى المسرح القائم على البناء التّقليدي والحائز آنذاك على اعتراف واضح من المؤسسة الرسميّة.

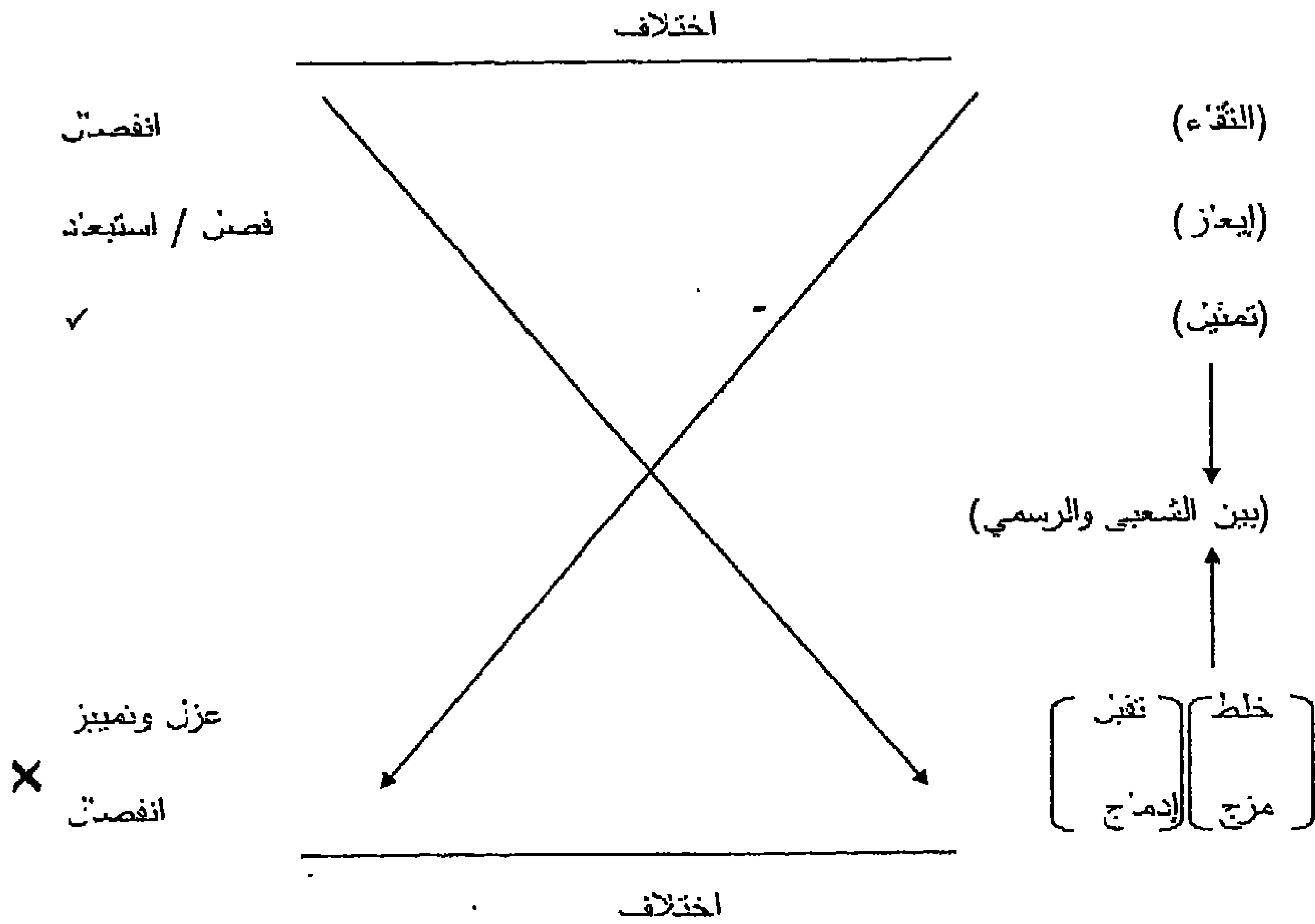
وهو ما جعل الاختلاف يؤدي إلى مساواة الفريقين أو وجهتي النظر، ولكنه اختلاف أدى إلى مساواة التّجاور، وليس الانتصار النهائي لوجهة نظر فرقة أم مدبولي خاصّة أن المؤلف جعلها في الصراع الدرامي بالمسرحيّة، ممثلة لقوى التّخلف والخرافة، وليس لقوى شعبيّة مضيئة.

(ب)



إن الرغبة فى اكتشاف هناك بعيد تكمن فى كون البعيد خارجيًّا، بل هو الظاهرة / الزار البعيدة فى عمق التّاريخ الشعبى المصرى، مما أدى إلى رغبة فى الغرابة عبر الهروب إليها من المسرح التّقليدى، مما أثار توتر وقلق ومحاولة للوصول لمفهوم الهويّة ولكن المحاولة لم تكتمل لمجموعة الأضداد الفكريّة فى مسرحيّة دقة زار والتى سبق وأن أشار الكاتب إليهم فى تحليله التّفصيلى للمسرحيّة.

وفى التَّفاعل والأداء الثقافى لدقة زار حركة غريبة يمكن رؤيتها فى النموذج وهى على النحو التَّالى:

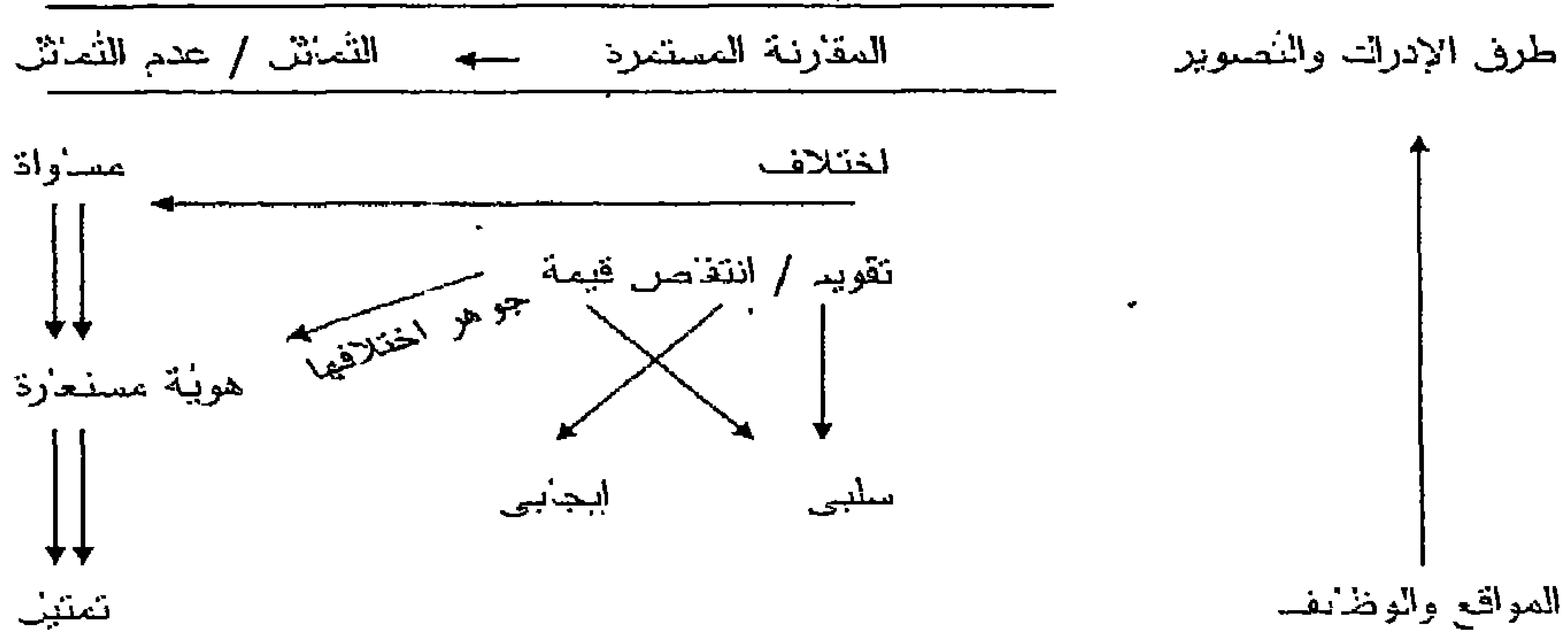


إن ما حدث هو مزج وخلط بين الشعبى والرسمى، لم يؤد إلى عزل وتمييز للشعبى ولكن فصل واستبعاد واضح، وغير مقصود للزار المضمون، مع الإبقاء على الزار / الشكل مما أدى إلى ارتباك ونتائج غير مقصودة ولكن هذا ما حدث، فلم يحدث انفصال وتمييز جاد عبر تمثل ظاهرة الزار ولكن تم تفجيرها من الداخل عبر فهم خارجى لها لم يطور علاقتها بالخرافة الشعبيَّة نحو الرمز الفنى، ولكن فصل بينهما المحتوى والشكل مما أدى إلى نفيها لا تقبلها كما أراد صناع العرض فى بدايته.

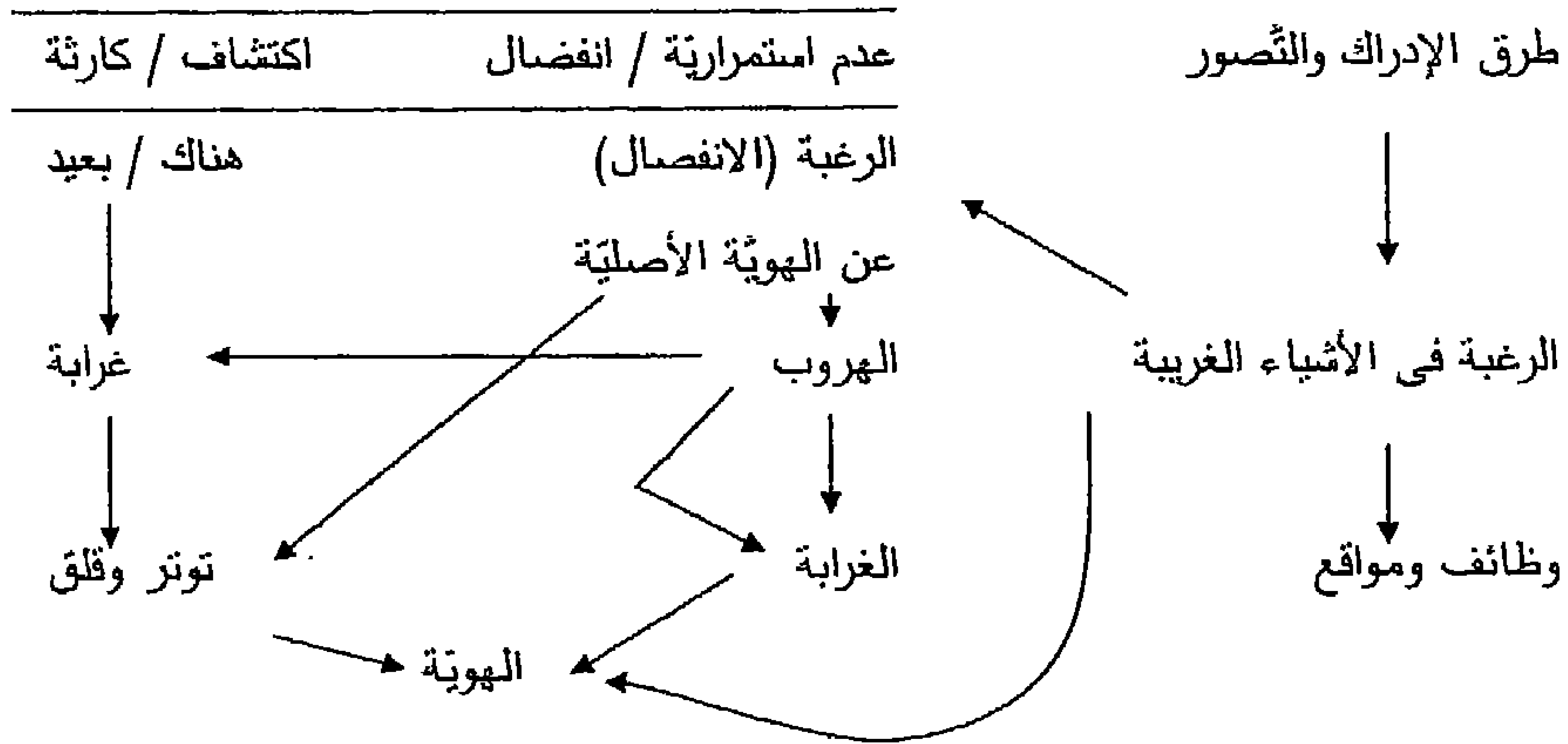
وبإدخال مسرحيَّة سفر المطرودين فى نموذج هاستروب، فإن الأمر يصبح على النحو الآتى من النموذج:

إستراتيجيّة تحديد الهويّة - التّقمص-	العلاقة	الصورة
تقاطع / ملتقى طرق	مزيج	التّداخل الثقافي
إن سفر المطرودين تحاول أن تقف بالفعل في ملتقى طرق بين تقاليد عرض شرقيّة وغربيّة معًا. وهي تحاول أن تموج بين التّقنيات المتنوعة من الثقافتين. وهي معالجة طعنت فيها الثقافة الوافدة الغربيّة وصارت هي القطب الرئيسي على أن الثقافة الأصليّة ممثلة في الغناء الشرقي (الشعبي) والعودة لبعض الرموز الفرعونيّة بالملابس واستخدام بعض الإيقاعات الصوتيّة من ثقافة إفريقيّة قريبة لا تنفي سيطرة الثقافة الوافدة.	إن العلاقة هي مزيج بين الثقافتين، ولكنه مزيج واضح. إذ تطل منطقة الغناء الشرقي بمفردها منعزلة، وغير ممزوجة ذلك المزج الماهر مع العناصر الأخرى. إن قدرة العرض على التّفتيت والاعتماد على تجميع الوحدات الصغيرة الشعر الرقص التّعبيري الطبول ... الخ، جعل المزج بادي الصنعة.	إن التّداخل الثقافي في صورته هنا يعبر عن تجاور لا عن تفاعل أدى إلى صورة منسجمة لا تستطيع فيها الفصل بين العناصر المختلفة، ولكنها في النهاية تظهر كوحدات منفصلة متداخلة ومتجاورة وتداخلها لا يعبر عن تناغم حقيقي، إنه تداخل ثقافي لكنه شديد الاصطناع.

وتطبيق نموذج آفيرجان يجد الكاتب أن:



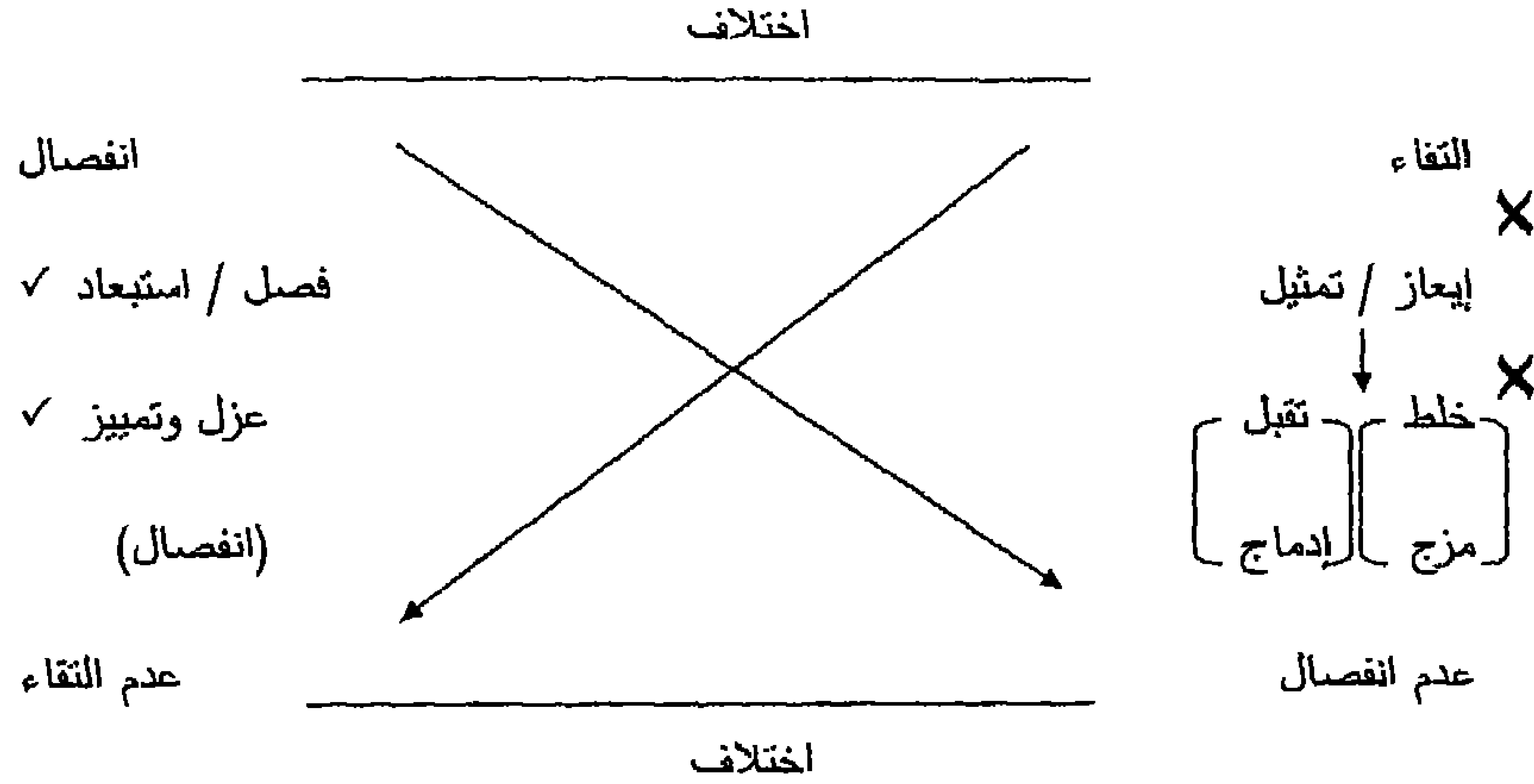
إن اختلاف سفر المطرودين فى صياغتها الفنيّة- وهى المسرحيّة القائمة على مجموعة من الأشعار المنثورة- عن السائد آنذاك من حيث الشكل ولتبنيها لمضمون عدمى فى إطار فلسفى أدى إلى أن اختلافها جعلها تستعير هويّة غير هويتها الأصليّة مما جعلها تنتقص من قيمة هويتها الأصليّة يجعلها هى الخلفيّة للهويّة الغربيّة. وهذا المزج المفتعل هو السبب أو الطريقة التى أدت إلى أن عمليّة سعى العرض خلف ثقافة مختلفة لم تصل به إلى درجة التّمثل ووقفت به على أعتاب حساسيّة تفتيت ما بعد الحداثة ولكن بشكل استعارى غير أصيل ومعبر عن هويّة مستعارة.



إن موقع المسرحيّة فى النموذج السابق يؤكد الانفصال عن الهويّة الأصليّة والهروب للغرابة وبرصد حركة الأسهم فى النموذج يمكن فهم النزوع للأشياء الأدائيّة الغربية. التى أدت إلى صدمة وتوتر وقلق. صب فى النهاية فى الهويّة التى أصبحت ذات هيئة مستعارة.

وقد تجلى ذلك فى ردود فعل الاستقبال العنيفة للمسرحيّة. وإن كانت بشكل مبالغ فيه كما سيرصد الكاتب أسباب ذلك فى الفصل الثالث.

وينتقل الكاتب لنموذجى كورنيه وجريماس لرؤية سفر المطرودين. ليصبح الأمر على النحو التّالى:



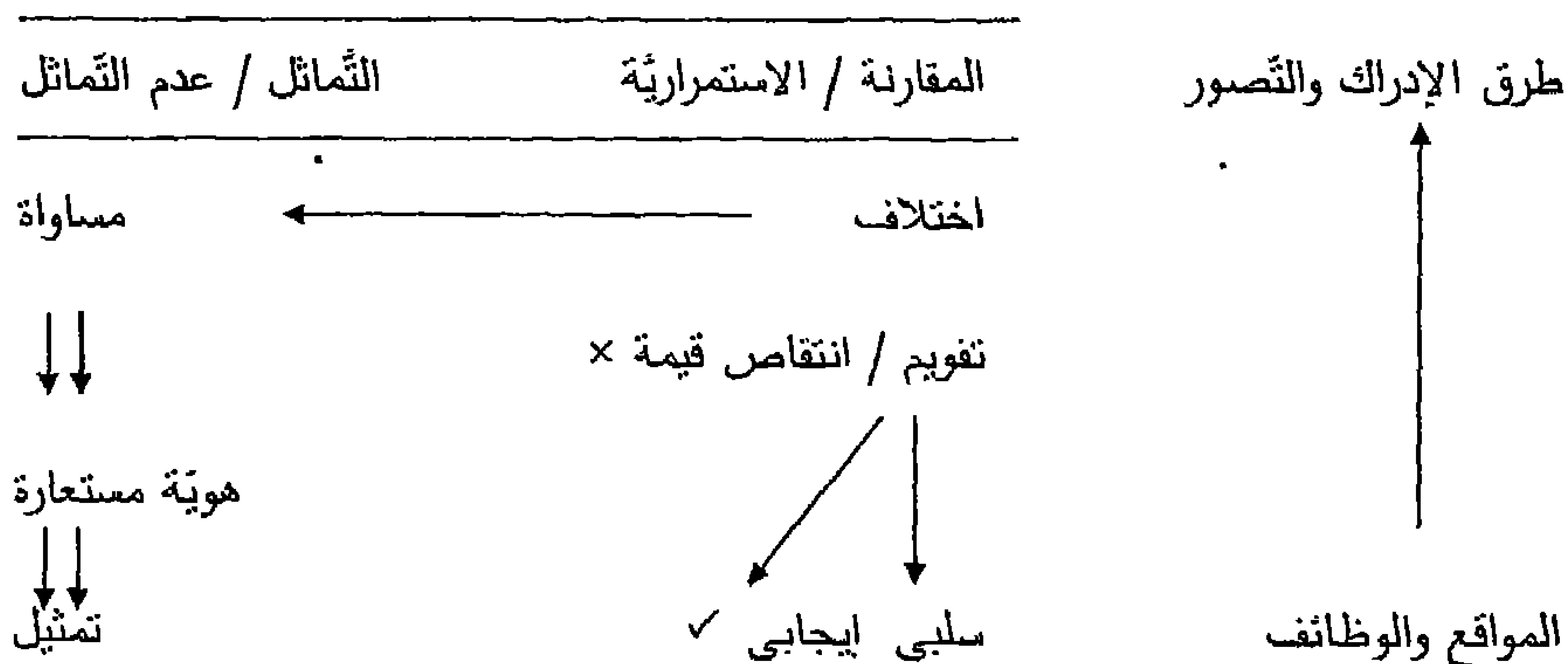
إن نوعيَّة الاختلاف فى المسرحيَّة هى تعبير فى رأى الكاتب عن أداء ثقافى ذى صبغة انبهاريَّة، أدى إلى فصل العمل عن عالمه واستبعاده وتمييزه بشكل سلبى، وإن كان قد حظى ببعض القبول رغم الهجمة النقديَّة الشرسة عليه، وهو قبول سلبى ناجّ عن قبول لا إرادى لصدمة القلق والتَّوتر والجاذبيَّة وغرابة الشكل الفنى الجديد الذى بدا حرا لأبعد الحدود.

ما أدى إلى تبنى سياسات العزل بشكل واضح، التى أدت لانفصال مزدوج للعرض عن الآخر الذى تقمصه (هويَّة مستعارة) وعن ذاته التى أدمجها بشكل خاص.

وإذا ما جاء الكاتب لمسرحيَّة ديوان البقر فهى باعتبارها تعبير عن نقطة متحفظة فى تجريبها، وعن مقدرة على التَّوازن بين النص والعرض أخذت عرض المسرحيَّة للاشتباك مع فعل التَّجريب، فإن دراسة تفاعلها الثقافى هو الحذر بعينه، إذ إنَّ هدوء توجهها نحو التَّجريب يدعو للدقة فى النظر لها، للبحث عن ذلك الخيط الخفى الهادئ فى المسرحيَّة.

إستراتيجيّة تحديد الهويّة - التّقمص-	العلاقة	الصورة
ذوبان	امتصاص	التّعدديّة الثقافيّة والتّداخل
ذوبان فى شكل فضاء مسرحى جديد آنذاك، يتمثل فى وضع المشاهدين من زاويتين ودرجة بسيطة من التّعبير الحركى لا تصل للرقص الحديث، ولا يمكن اعتبارها جزء من حركة الممثلين ودخول هادئ لمنظر مسرحى جديد مع ذوبان طبيعى فى تقاليد مسرحيّة غربيّة فى الكتابة وصياغة الحركة وهى جزء طبيعى من جماليات المسرح المصرى عبر تاريخه.	هو امتصاص طبيعى للعلاقة الجماليّة التّاريخيّة بين المسرح المصرى والمسرح الغربى ومحاولة نحو القفز عليها فى العرض، بتغيير شكل المشهد المسرحى، مع الاحتفاظ بعناصر تقليديّة كالحوار والبناء الدرامى التّقليدى.	التّجديد فى المنظر (السينوجرافيا) وعلاقة حركة الممثلين بها كان هو التّعبير عن تعدديّة ثقافيّة تختزن خبرة احترافيّة تقليديّة وتجرب بحذر نحو تجديد شكل المشهد.

وبتطبيق النموذج على المسرحيّة يجد الكاتب أن:

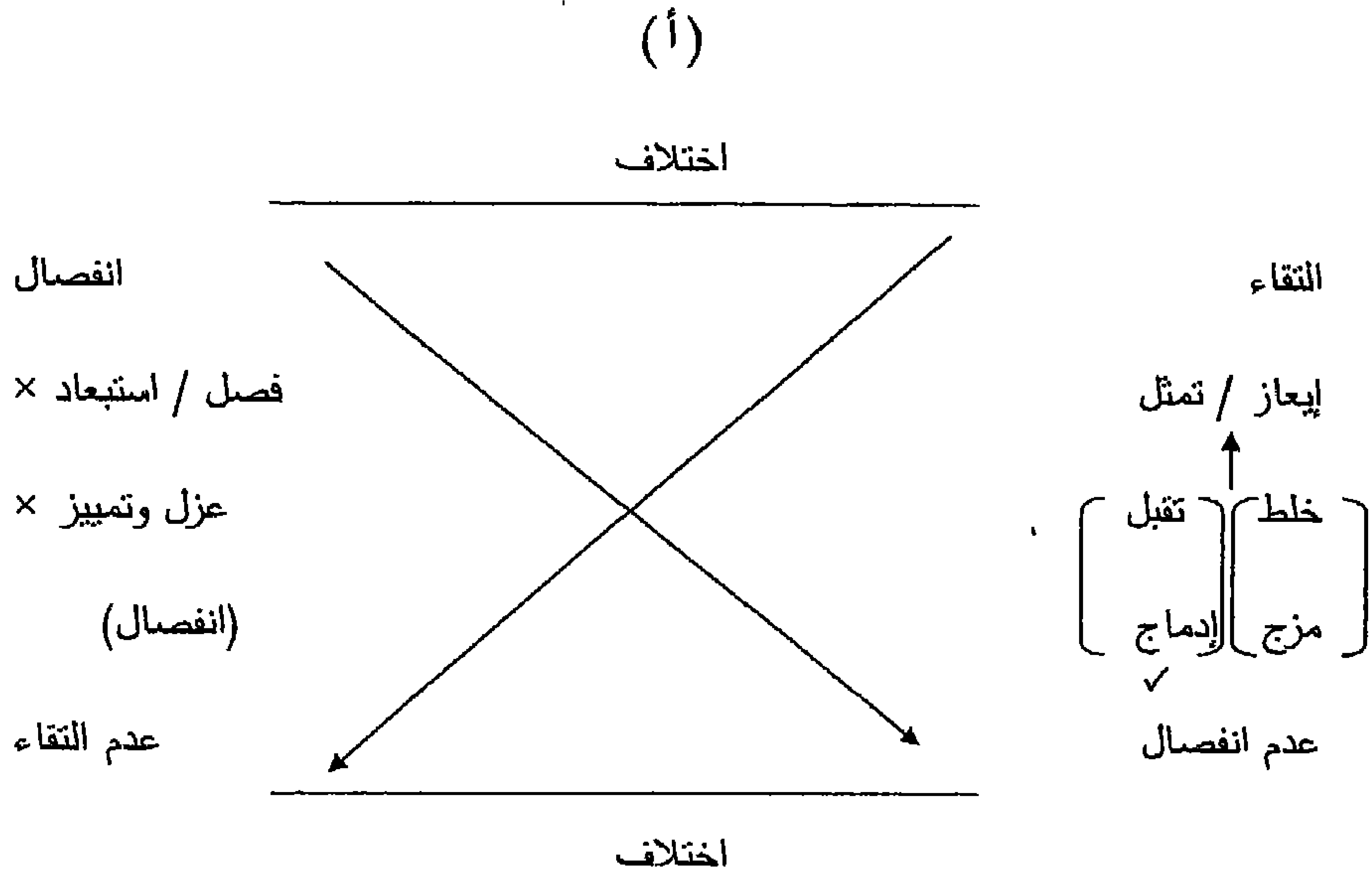


إن التَّقويم الإيجابى للذات ولموروث المسرح الجمالى / الجاد فى مصر هو ما يؤدى إلى علاقة تمثل للذات الأخرى ولإمكانيَّة التَّجديد الناعم. الهادئ بدون إحداث صدمة واضحة.

وهو الأمر الذى يؤدى لحدوث هروب من الغرابة ولتدعيم الذات. بدون انقسام للهويَّة برفض المنجز الحضارى المصرى فى المسرح وهو المنجز الذى بدأ على النسق الغربى. واستمر كذلك بروح وبصيغة وبأفكار وباهتمامَّات وقضايا مصريَّة. وهو المنجز الذى إذا ما تم رفضه لكان هذا الرفض ضربًا من ضروب الحمق.

وفى ديوان البقر يمكن أن نجد نوعًا من التَّمثل الخاص للجديد يمكن رؤيته عبر النموذج على النحو التَّالى:

(أ)



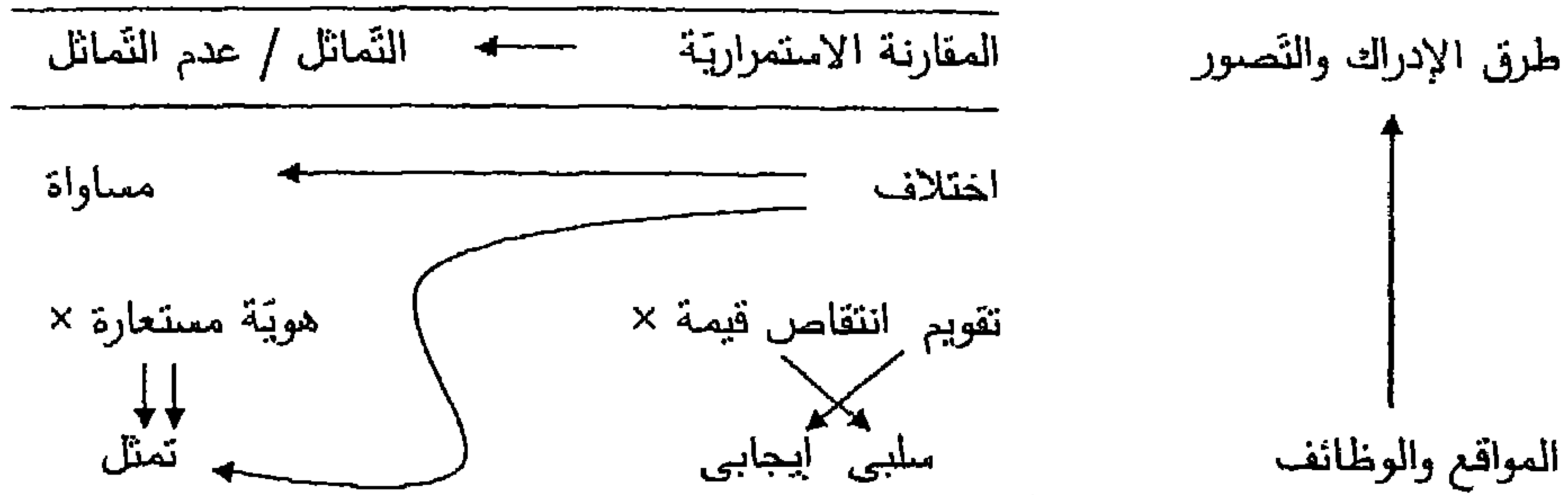
واختلاف ديوان البقر عن المسرح السائد يقوم على أنها دخلت خانة التَّمثل المؤدى للخلط بين التَّقليدى والجديد. لإحداث إدماج غير صادم مما أدى بالعرض إلى تقبل عام وخاص. نقدى وجماهيرى.

إن انتهاج العرض سياسات التَّمثل التى تؤدى للتقبل أدى إلى استقبال هادئ لمحاولة متوازنة تفتقد الجرأة. لكن تمتلئ بالفهم لمبدعين يخشون المغامرات غير المحسوبة.

أما الدخول لمسرحيَّة اللعبة فهو دخول المغامرة. العرض هنا يختلف عن العرض السابق كثيرًا من زاوية الدخول نحو المغامرة الجماليَّة تمامًا. بل والصادمة أيضًا وبتطبيق نموذج هاستروب يمكن رؤية الأمر على النحو التَّالى:

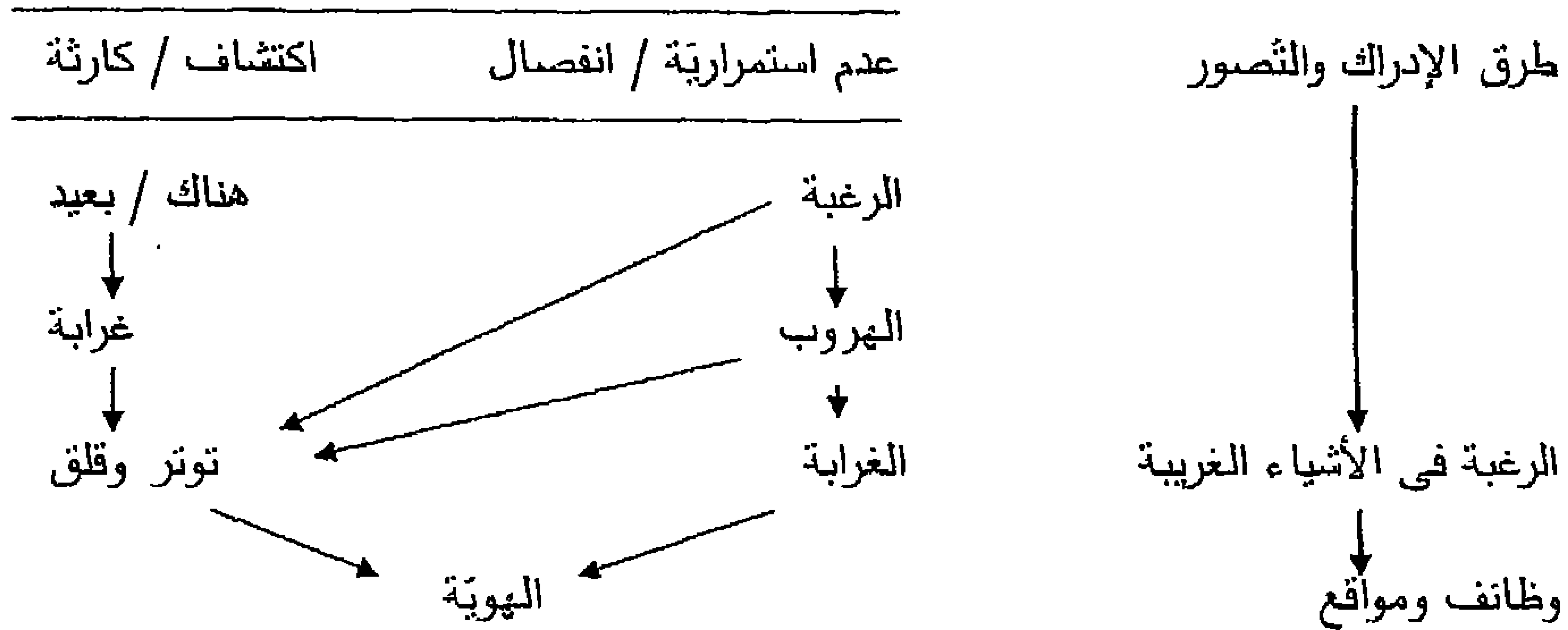
إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة - التَّقمص-	العلاقة	الصورة
ذوبان	امتصاص	التَّعدديَّة الثقافيَّة والتَّداخل
إن ذوبان اللعبة فى فهم مفهوم العمل الجماعى والمعمل المسرحى القائم على إعادة صياغة التَّدريبات المرتجلة والدخول لمنطقة الإشارة الميميَّة الخشنة الجديدة التى تشبه مسرح الحركة / الرقص وتعتمد على إلغاء الحوار وعلى إطلاق استخدامات حرة لجسد الممثل. فى معالجة تتناول أفكارا طازجة	إن الامتصاص هنا لتقنيَّة المسرح التَّجريبى الغربى المعتمدة على المايم وجماعيَّة الأداء وإلغاء الحوار وتعدد المشاهد وترابطها عبر خيط مرئى والخروج عن التَّصور التَّقليدى لجسد الممثل. كل تلك العناصر أدت مع الامتصاص الواعى للغة الشارع المصرى ومشكلاته اليوميَّة للخروج من دائرة النقل الحرفى أو الاستهواء الانبهارى إلى امتصاص واع.	وهو تعبير عن تعدديَّة ثقافيَّة تجمع الوعى بلغة المايم الخشن المستند لثقافة الجموع الغفيرة فى الشارع المصرى وبين تصورات فنيَّة غريبة عن استخدام الرقص والحركة والجسد وإلغاء الحوار واللجوء للصورة المسرحيَّة.

وبالدخول لتصور آفيرجان يرى الكاتب الأمر على النحو التَّالى:



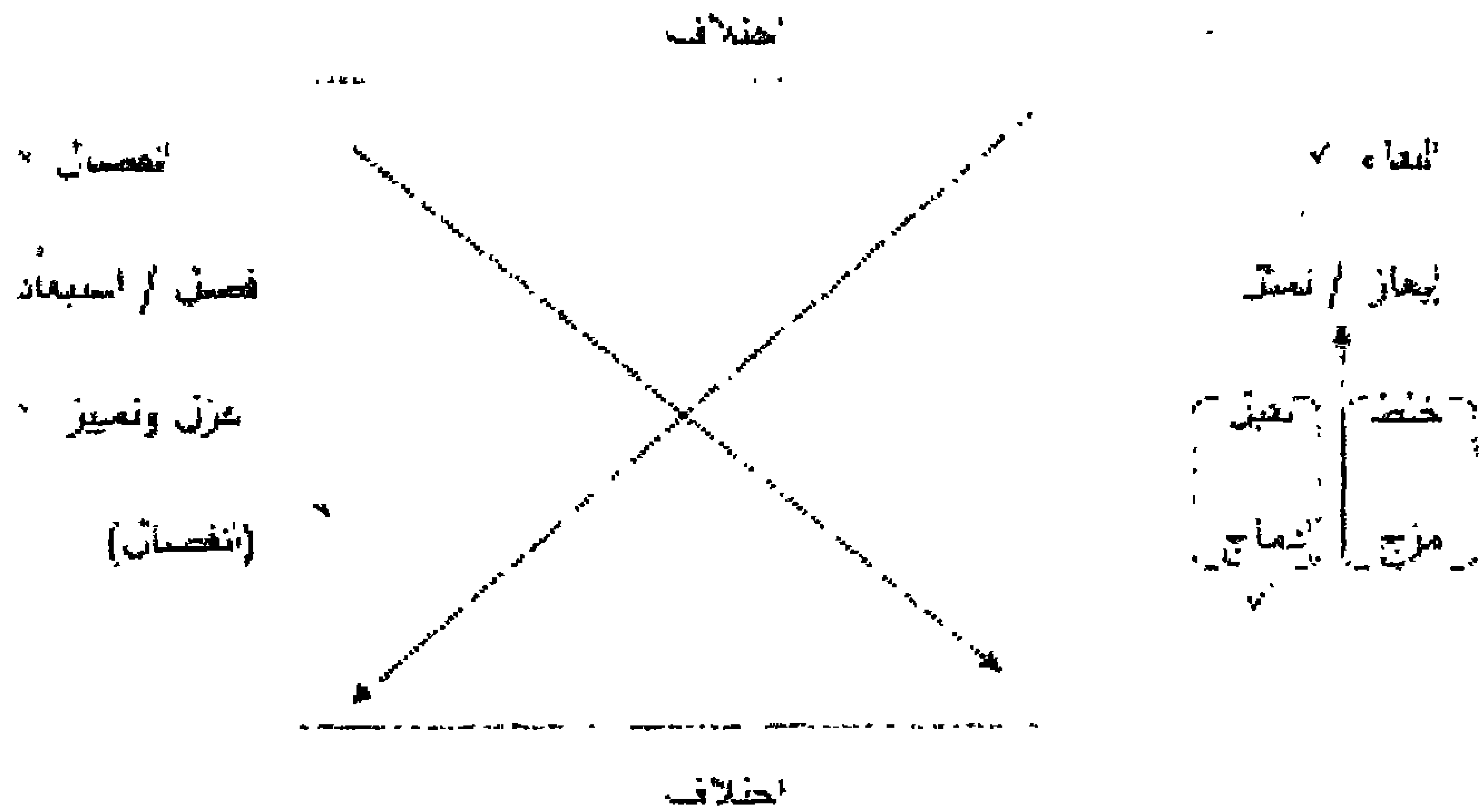
إن عرض اللعبة هو نوع من التَّقويم الإيجابى لعناصر جديدة تمامًا ووافدة على المسرح المصرى، وهو يتمثلها دون أن يستعير هويّة أخرى، ودون أن يستعير المتفرج الأجنبى وهى تجربة تتوجه نحو الجماهير الغفيرة بحس تجريبى خاص. كما أن النخبة قد أحسنت استقبالها وهو اختلاف مع المسرح السائد يصنع مع الثقافة الغربيّة التَّجريبيَّة مساواة واضحة إذ إنَّه يتمثلها ويفرزها فى إطار مصرى مدهش وهموم خاصة فى اتصال حسى خشن مع الجمهور.

وبتطبيق النموذج الثانى يجد الكاتب أن:



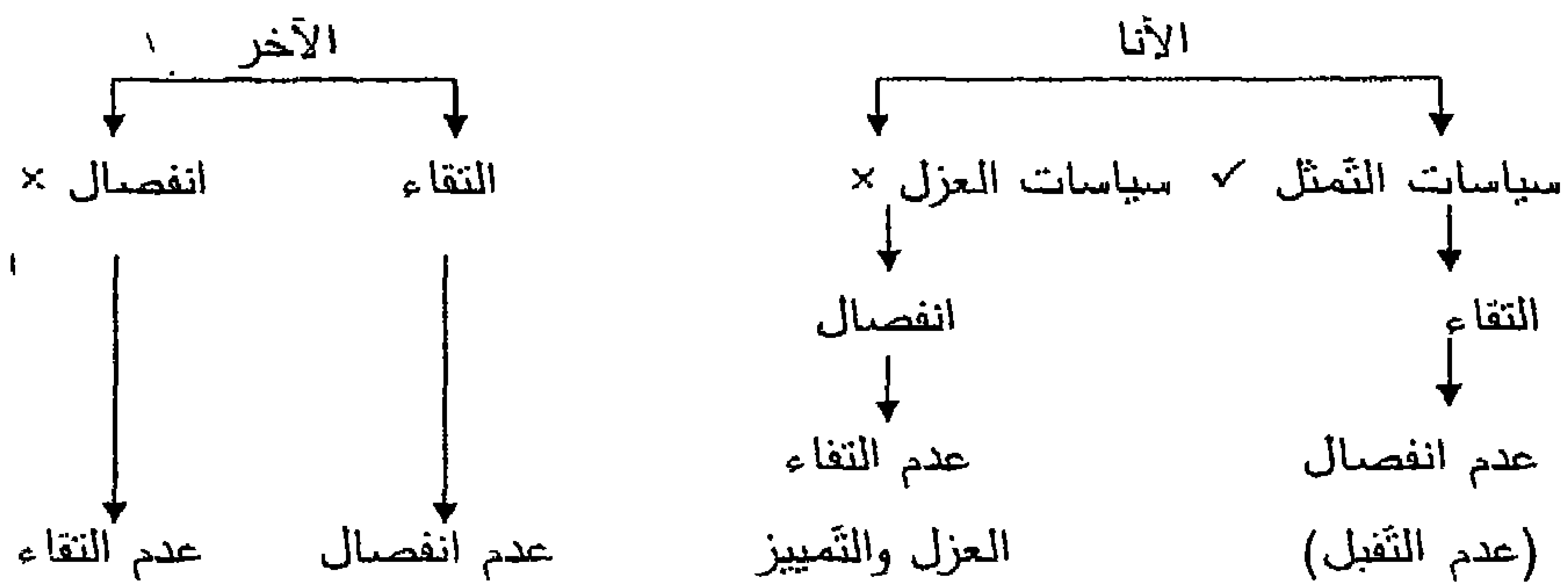
إن الرغبة فى التَّجديد أدت باللعبة لتجريب واضح وهروب من المسرح التَّقليدى ولجوء إلى الغرابة والهروب للتوتر والقلق المعبر عن اكتشاف واضح جديد قام بتدعيم الهويّة ولم ينقلها وذهب للبعيد الوافد دون أن يقع فى الانبهار التَّام به وأعاد إنتاجه فى تصور جديد ذى صيغة اكتشافيَّة.

ولاستكمال رؤية التّفاعل الثقافى لعرض اللعبة وبإدخاله فى نموذجى جريماس وكورتيه يمكن أن نلحظ الآتى:



إن عرض اللعبة مارس الالتقاء والتّمثل، والعزل والتّمييز معا، فهو التّقى بالوافد ودمجه وأدى إلى قبوله فى صورة مميزة ومختلفة ومعزولة ومفصولة ومستبعدة عن الرقص الحديث وعن الباليه وعن لغة الجسد فى صياغتهم الغربيّة.

ويمكن رؤية الأنا كسياسات تمثل والتقاء مع الآخر على النحو التّالى:

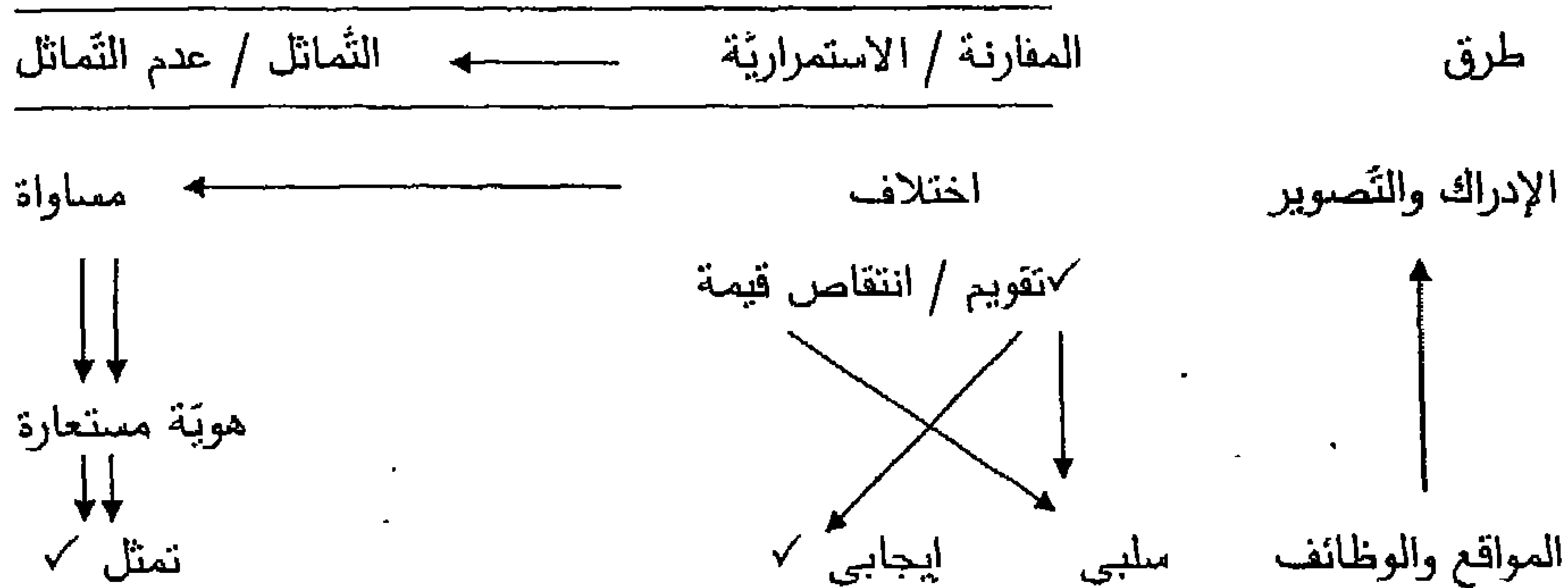


وقد حقق عرض اللعبة هذا النوع من الاتصال المؤدى لتحقيق سياسة تمثل تلتقى مع الوافد البعيد لتقبل الآخر، وتعيد اكتشاف نفسها واكتشافه فى ذات الوقت. كما أن التقاء اللعبة مع ثقافة الآخر لا يؤدى لانفصالها عن الطازج واليومى والمعيش فى الشارع المصرى.

وينقل الكاتب لتيار الرقص الحديث ليقدم النموذج الأول وهو نموذج مسرحيَّة سقوط إيكاروس، التى تنتمى لتيار الصدمة الأساسى فى المشروع التَّجريبى. ويوضح سقوط إيكاروس فى نموذج هاستروب يلحظ الكاتب الآتى:

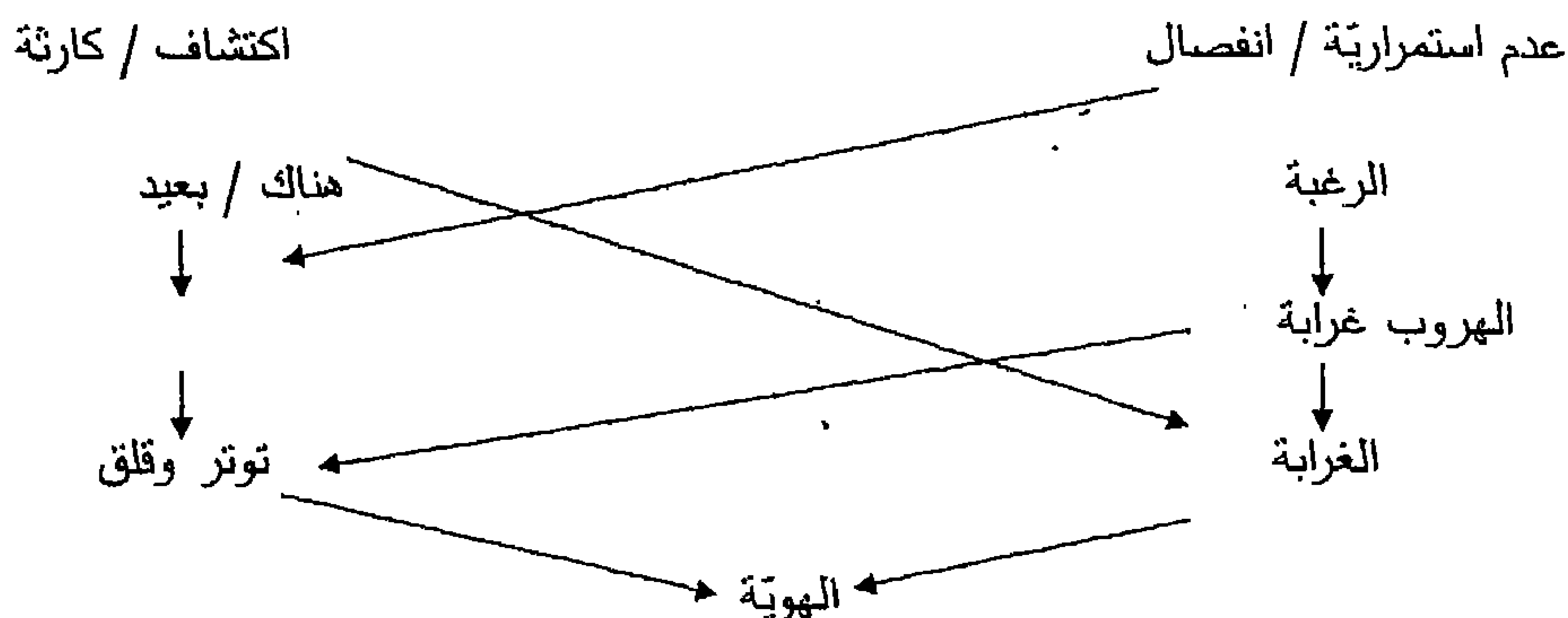
إستراتيجيَّة تحديد الهويَّة - التَّقمص-	العلاقة	الصورة
التَّضاد	الاتصال	الجزر الثقافيَّة
إن إيكاروس فى اعتمادها على الرقص الحديث تتضاد تمامًا مع الجماليات العامة للمسرح المصرى، فهى جديدة تمامًا وافدة بلا مرجعيَّة فى التُّراث المسرحى المصرى، إنسانيَّة ذات طابع عالمى.	إن اتصال إيكاروس مع لغة الجسد ومسرح الصورة والرقص الحديث وموضعها الإنسانى فى هيئته المعاصرة هو عمق اتصال مع المسرح العالمى.	ولكن الاتصال لجدته وغرابته أصاب النخبة بالدهشة وجعل العرض جزيرة ثقافيَّة مختلفة. لكن وفيما بعد وبإصرار بدأت الجزيرة تتصل بالمحيط الثقافى.

وهناك تصور ثان لفرانيز آفيرجان يمكن فهم المسرحيَّة على ضوئه، وفى النموذج الأول يمكن رؤية الأمر على النحو التَّالى:

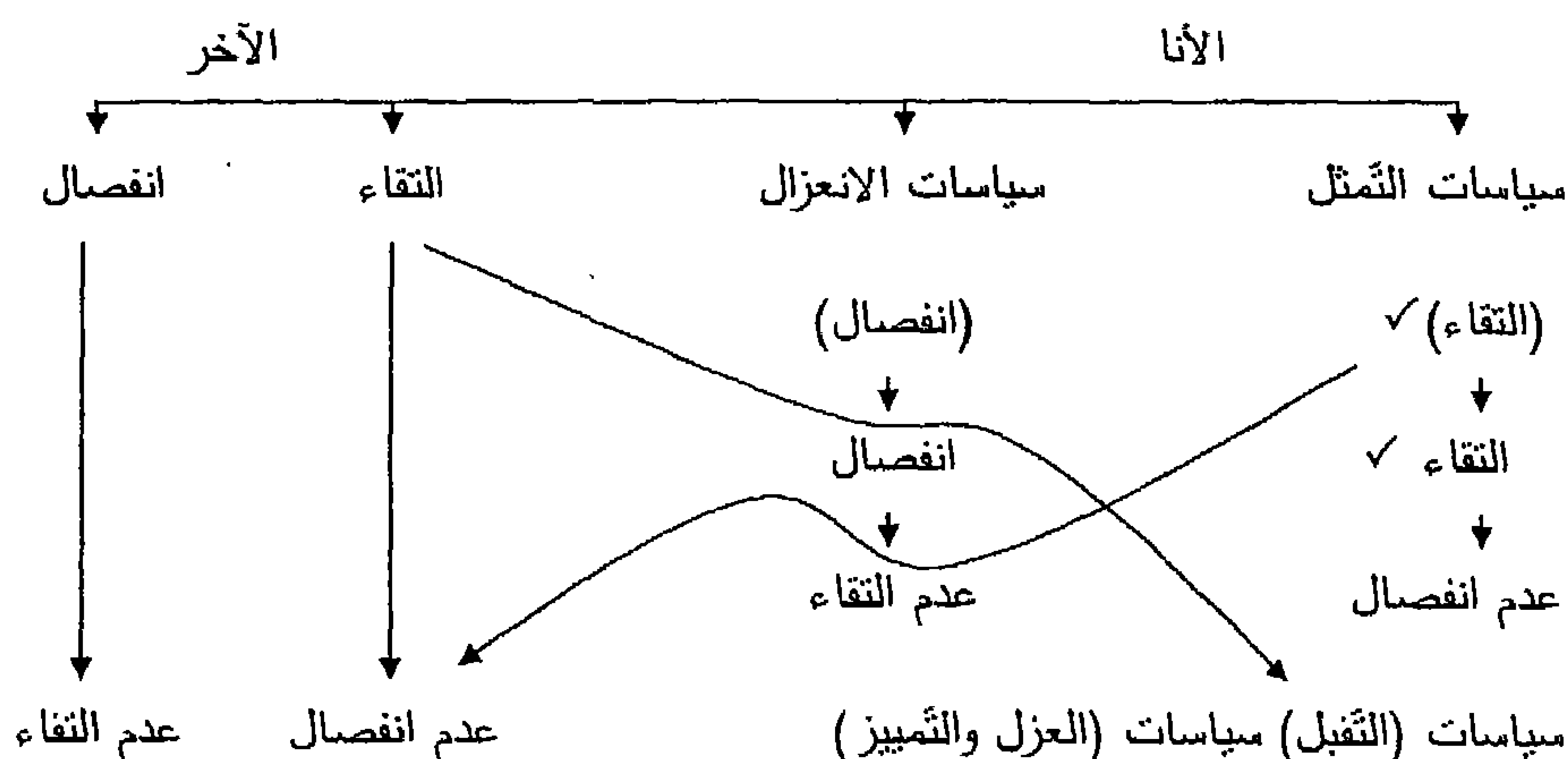


إن عدم تماثل إيكاروس مع أى شبيه بالمسرح المصرى قبله أدى إلى جعل اختلافه واضحا للغاية وهو عرض تمثل تيار الرقص الحديث تمثلا إيجابيًّا إذ قدمه فى إطار فنى جيد وبتدريب عال وبتقنيَّة متقنة. وهو فى اختلافه عن المسرح السائد جعل العرض فى حالة مساواة مع مثيله فى تيار الرقص الحديث من عروض

غربيّة / أمريكيّة. وفى إيكاروس هناك رغبة فى الهروب نحو الغرابة نحو البعيد المختلف، وهو الأمر الذى يمكن رؤيته على هذا النحو:



الرغبة فى الهروب نحو الغرابة وهى متوجهة نحو هناك / البعيد لإحداث كارثة ينتج عنها توتر وقلق بشكل واضح، وهو الأمر الذى يؤدى إلى انفصال عن الهويّة الأصليّة، وقد أدى هذا الاتصال إلى رد فعل عنيف وإعجاب انبهارى، وموضوعى فى بعض الأحيان، ولكن وبعد مدة ليست بالطويلة قبلت النخبة تيار الرقص الحديث بقدر كبير من الاحترام والتّقدير، وهو الأمر الذى يمكن تتبعه فى النموذج التّالى:



إن سياسات التَّمثل والالتقاء في سقوط إيكاروس هي سياسات عدم انفصال وتقبل للآخر في أحدث إنتاجاته الفكريَّة والفنيَّة، مما يؤدي إلى فعل تام في التَّواصل والاتصال مع الآخر إلى أبعد الحدود الممكنة.

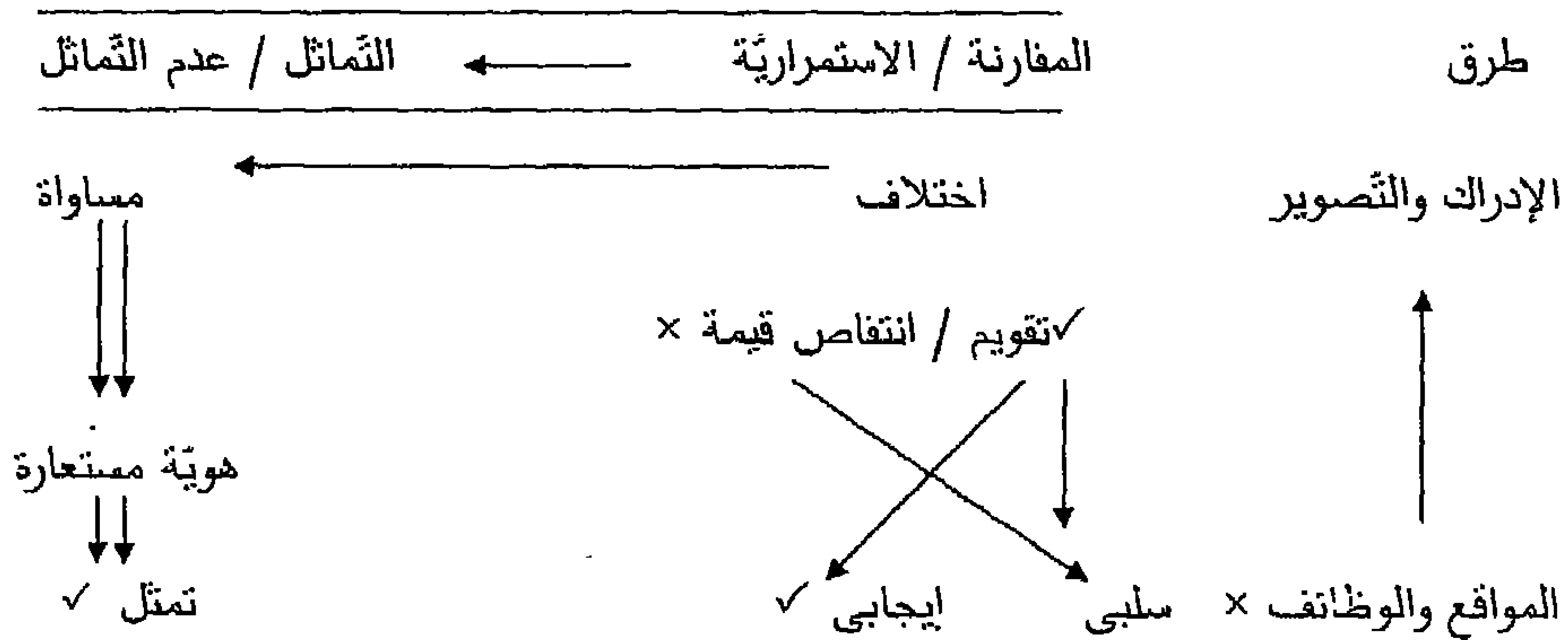
ويأتي الكاتب لنموذج ثان من نماذج تيار الرقص الحديث وهو مسرحيَّة الأفيال تختبئ لتموت، وهو النموذج الذي يمثل اتصال التيار مع قضايا تخص الواقع الاجتماعي السياسي الاقتصادي لمصر، وليست قضيَّة إنسانيَّة عامة كما حدث في مسرحيَّة سقوط إيكاروي والمسرحيَّة تناقش أزمة الإنسان المصري المعاصر ما بين حكايات التَّاريخ القريب: تاريخ الوطنيَّة المصريَّة، وبين تيار العولمة والأمركة والإحساس الدائم بالبقاء خلف سور شاحب خفيف لكنه حديدي يحجب الجميع خلفه، ويدفع الجميع للبقاء داخله.

إن التَّقنيَّة وإن بقيت كما هي جماليا، وكما، سقوط إيكاروس تتمثل الوافد تمامًا إلا أن اقتراب العرض كما سبق وأن أوضح الكاتب من قضيَّة ساخنة تخص الواقع المصري لهو سبب في جعله أكثر تفردًا وقربًا من الجمهور المصري في شريحة أوسع وإيكاروس والأفيال تختبئ لتموت لا يجمع بينهما تيار الرقص المسرحي الحديث فقط ولكن مناقشة علاقة إحساس الفرد المتميز بالجماعة وهي العلاقة التي تقيد الحريَّة الإنسانيَّة ذاتها فليس الفرد حرا إلا في جماعة فالوحدة انفصال يشبه الموت، وليست الجماعة في حد ذاتها إلا قيد على الحريَّة، والمسرحيتان تتجهان نحو الآخر الغربي وبكل قوتها.

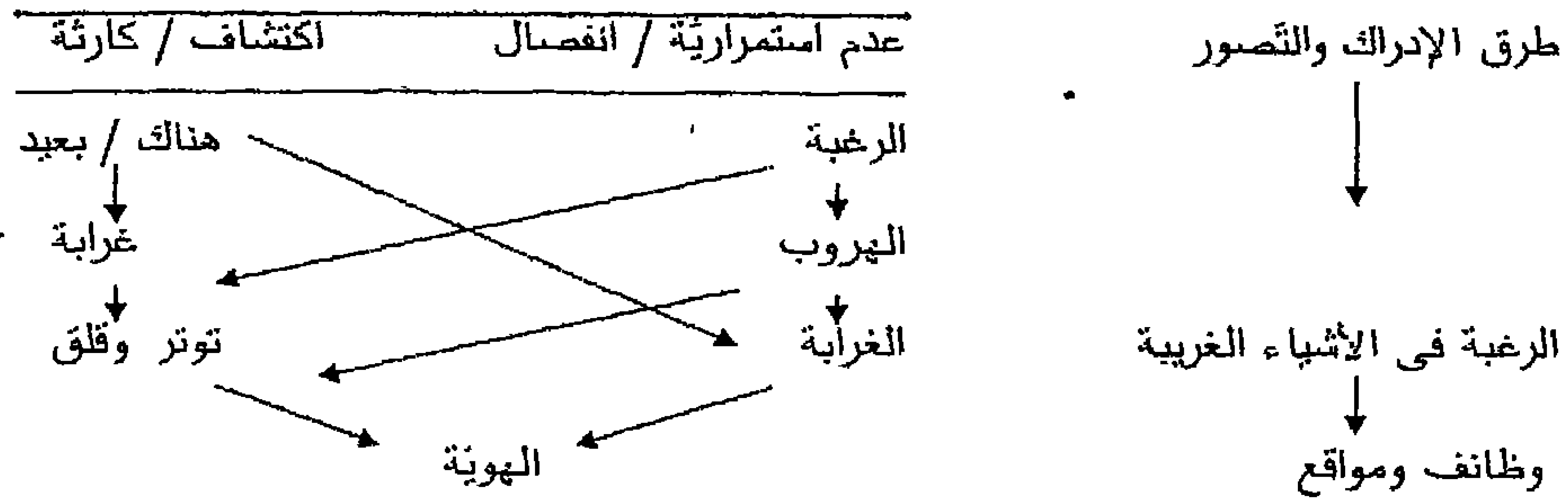
وبإدخال الأفيال تختبئ لتموت في نموذج هاستروب يمكن رؤية الأمر على النحو الآتي:

الصورة	العلاقة	إستراتيجيّة تحديد الهويّة - التّقمص-
التّغذيّة الثقافيّة والتّداخل	امتصاص	ذوبان
إن ما سبق هو تعبير عن تداخل لثقافة أصيلة مصريّة ذات طابع مرتبط بمدينة القاهرة 1919 وأفلام بيومى، ودلالة عبد الوهاب وموسيقاه ذات النكهة الخاصة مع إيقاعات الرقص الحديث وموسيقاه، لهى صياغة تميل بشكل واضح للمشهديّة المسرحيّة.	إن إيقاع السيرك والمشاهد المصورة على الشاشة لأعمال بيومى وإيقاع الوطن فى صوت عبد الوهاب مع إحساس عميق بالعبث فى علاقة الإنسان الفرد بقيمه الليبراليّة، مع استخدام تقنيّة الرقص الحديث لهو امتصاص واضح لتجارة متعددة.	إن الأفيال تختبئ لتموت تتجاوز مرحلة التّضاد فى أدائها الثقافى فهى تصل بالعلاقة مع الرقص المسرحى الحديث واستخدام لغة الجسد إلى حالة من التّماهى والذوبان. مع اللجوء لاستخدام أغنيات عبد الوهاب وصور بريئة لشخصيات كالحصان البشرى، والسمكة والكاوبوى، بما تدخل بالذوبان لمرحلة شارحة أكثر وضوحا وذلك لسهولة قراءة الدلالة فى المسرحيّة

وبإدخال المسرحيّة فى تصور فراينز آفيرجان ونموذجيه يمكن رؤية الأمر على النحو التّالى:

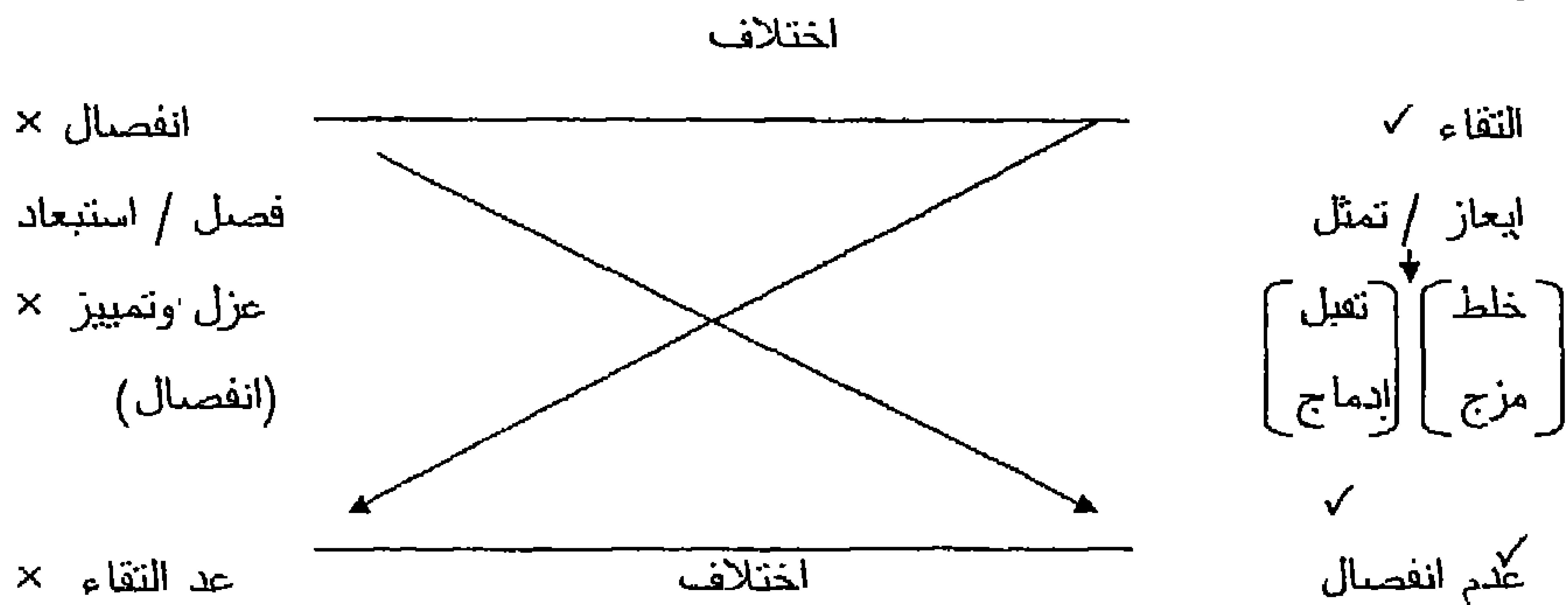


وبالتّالى يمكن فهم اختلاف الأفيال تختبئ لتموت فى إطار الاختلاف الإيجابى القائم على تقويم المبدع للحظته الجماليّة والدراميّة التى يعيش فيها. مما يخلق مساواة مع الآخر الذى تمثله لأنه يتمثله ولا يتماثل معه بالضبط. وهذا التّمثل هو نتيجة وعى العرض بتاريخ مصر الحديث وبموقعها فى عالم ينتقل من الحداثة للعولمة. وهو الأمر الذى يمكن تتبعه فيما يلى:



وتأتى تلك المرة الهويّة فى إطار الإيقاع الوطنى برغم الهروب نحو الغرابة والإصرار على هناك / البعيد مؤكدة فى إطار مصرى عبر التّعدد الثقافى. ويصبح التّوتر والقلق الناتج عن العرض توترا وقلقا أكثر جماليّة مما سبق. ليدخل العرض فى منطقة الاكتشاف. بمعنى اكتشاف علاقة الرقص الحديث بهموم وقضايا أكثر مصريّة.

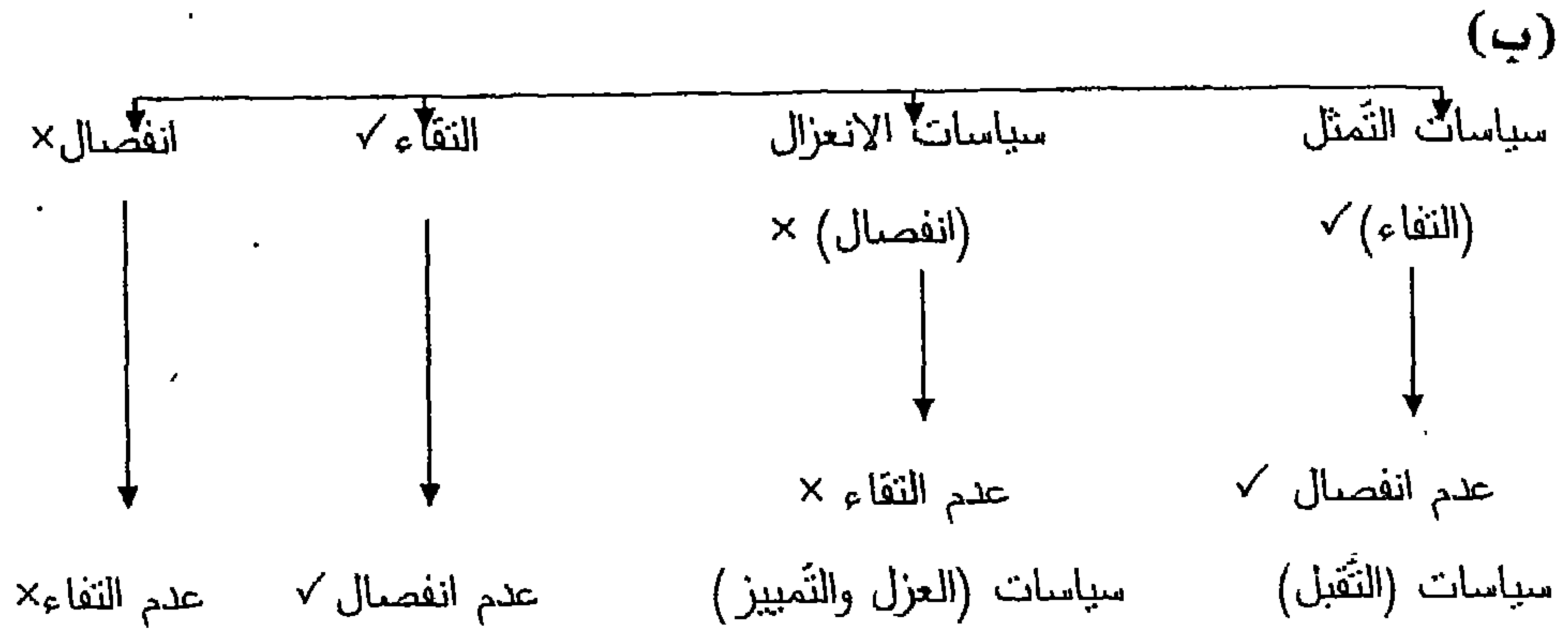
وبتطبيق نموذجى جريماس وكورتيبه على العرض يمكن إضافة ما يدور به بشكل أوضح ويصبح الأمر على النحو التّالى:



إن نموذج إدماج وتمثل الأفيال تختبئ لتموت لعالم ما بعد الحداثة وعلاقة مصر فيه بنهاية الكيانات الضخمة وبعدها على الساحة الدوليّة وتفكيك العالم بقطب واحد رمز

العرض له بالكاوبوى الأمريكى، وهو تمثل فى ذات الوقت لمنجز المسرح الغربى فيما يتعلق بلغة الجسد والرقص الحديث، مما يصنع للعرض اختلافه مع المسرح السائد ويقدم فهمه الخاص لما يحدث هنا الآن، مما يعزله عن عروض الهويّة المستعارة ذات الطبيعة الانبهاريّة.

(ب)



إن (الأنا) فى الأفيال تختبئ لتموت تتصل مع الآخر (الغربى الوافد) وتتمثله فى عدم انفصاله عن المشهد المسرحى المعاصر فى العالم، ذلك العالم الذى أصبح متداخلا إلى حد كبير وهو التّقاء إيجابى نجح فى الحصول على التّقبل، عبر التّمثل القائم على التّداخل والتّعدديّة الثقافيّة بصياغة تخلو تمامًا من أى إدماج قسرى أو مفتعل.

لا شك أن التّشابه من وراء الاختلاف عنصر بارز فى تلك التّطبيقات التى قال بها الكاتب فالتّشابه فى الارتجال والعديد من العناصر فى الكوميديا دى لارتى وفنون التّحبيظ واردة. والتّشابه عبر أرضيّة مشتركة من تراث المسرح فى العالم والذى أصبح فى مصر جزءًا أساسيًّا فى المسرح المصرى قبل المشروع التّجريبى، قد ساهم فى تقريب المسافات مع المشروع التّجريبى المعاصر كما أنه وحتى فى أكثر المفاهيم جدة وهى القائمة على مسرح الصورة والرقص الحديث ولغة الجسد. فإن المنظور الأنثربولوجى لا يمكن أن ينكر عالميّة لغة الجسد فهى مرتبطة بالأساس بالطاقة الداخليّة للإنسان.

وفى أصل الحركة البدائيّة والرقص البدائى كل فنون الحركة بشكل عام، ومن هنا وبرغم الصدمة التى أحدثها المسرح المرتبط بالصورة ولغة الجسد إلى القبول التّدريجى له لهو دليل عملى واضح على صحة التّصور الأنثربولوجى القائل بأن خلف اختلاف الثقافات تقف العديد من العناصر الثقافيّة المتشابهة.

الفصل الثالث

النقد المسرحى

فى إطار المشروع التّجريبى المعاصر

١. مدخل:

فى هذا الفصل، ومع المتابعة اللصيقة من الكاتب لحالة النقد المسرحى فى فى مصر، كان عليه أن يرصد أولًا الإطار العام لأحوال مهنة النقد المسرحى المتخصص فى مصر، فهى فى حد ذاتها تحتاج لإيضاح الظروف الموضوعيَّة المصاحبة لها ولعمل الناقد. ثم رصد الكاتب أهم المحاور والمفاهيم النقديَّة والمسرحيَّة التى أثارها المشروع التَّجريبى المعاصر، عبر رصد مشروعه للترجمة وللمناقشات والمنتديات الفكريَّة المصاحبة لفاعلياته التَّطبيقيَّة. كما ناقش الكاتب فيما يلى تجربة النقد والمسرح التَّجريبى، فى إطار ممارسة الحريَّة عبر ما حدث من استقبال غير عادى لعرض اللعبة. ثم رصد الكاتب تغير لغة النقد المسرحى فى إطار المشروع التَّجريبى المعاصر. ثم كان عليه أن يقتنص الفرصة ليعرض آراء هامة للنقاد فى أداء المشروع التَّجريبى ككل.

وعليه فإن الكاتب وهو يدخل للفصل المتعلق بدراسة النقد، فى إطار الفترة موضوع البحث، عليه أن يذكر نفسه بأنه سيستخدم نماذجه الأنثروبولوجيَّة المسرحيَّة فى قياس التَّفاعل الثقافى لحركة النقد المسرحى، بعد أن يرصدها بشكل مفصل كما لا ينسى أن يذكر السؤال الهام:

ما هى محصلة تفاعل المشروع التَّجريبى المعاصر للفترة موضوع البحث مع حركة النقد المسرحى فى إطار عام يحكم الجميع؟ وهو القيم الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة السائدة، فى إطار فهم الأداء الحضارى للمفاهيم المعرفيَّة للمشروع خارج النطاق المهنى المتعلق بالتَّقنيات المسرحيَّة، ليصبح السؤال عن التَّأديَّة الثقافيَّة بمعناها العام؟

وفى ذلك كله لا ينسى الكاتب ضرورة التَّأكيد على أهميَّة ما رصده عن طبيعة تكوين الأنتليجينسيا المصريَّة– فى ملاحق البحث- وصياغتها لمفهوم الهويَّة، وشكه الدائم فى أنها تزن إلى حد كبير الأفكار المطروحة للتنفيذ فى المجال الثقافى بميزان المصلحة

الفاعلة وتعضد الفكرة الأكثر نفعًا لها. سواء أكانت تلك الأفكار محليّة أم مستوردة. هذا ومنذ بدايات النهضة المصريّة الحديثة- كما رصد الكاتب فى فصله الأول وملاحق بحثه- وأفكار التّحديث التّنويريّة تتم معادلتها وفقًا لمصالح الجماعات المختلفة. ولكنها تمر بشكل طبيعى أو قسرى بدعم من الدولة.

2 - أحوال النقد المسرحى فى مصر:

بعيدًا عن أصحاب الأعمدة الصحفيّة. ورؤساء الصفحات الفنيّة والمجلات العاملة فى شئون الفن بشكل عام. تظل مهنة الناقد المسرحى مهنة مثيرة للجدل. تلك المهنة المعنيّة بشئون الكتابة النقديّة المتخصصة.

هذا النوع من الكتابة التّخصصيّة الدقيقة. هل أصبح الآن وبعد كل تلك السنوات وذلك العدد من المطبوعات والهيئات المهتمة بالنشر والكتابة. مهنة حقًّا تكفل لصاحبها القدرة على الانتظام فى العمل. والتّفرغ له؟

إن أحوال المسرح بشكل عام واضطرابات العمليّة الإنتاجيّة أثرت بالفعل على كل ما يتعلق بالمسرح. وأول المتأثرين بالانقلابات الحادة فى العمليّة الإنتاجيّة هو ذلك الناقد المسرحى المطالب بتزويد نفسه بثقافة موسوعيّة. منفتحة على العالم وواعية بالهويّة القوميّة. وبأدوات نقديّة متطورة تلاحق أحدث التيارات والمذاهب النقديّة الحديثة. ومتابعة لما يدور على خشبات المسارح من حوله من هواة ومحترفين ومستقلين؟

إنها حقًّا مهنة شاقة تتطلب الموضوعيّة التى تجلب لصاحبها فى كثير من الأحوال عداءات ومشاق ومصاعب. ويمكن للباحث أن يتأمل ما كتبته ناقدة ممارسة هى مايسة زكى فى هذا الشأن. قبل الحديث عن تغير لغة النقد المسرحى المصاحب للمشروع التّجريبى الأخير فى مصر. وهى ترى أن:

" ما أود أن ألفت النظر إليه فى هذا الكتاب" هو أن جمعه تعبيرًا عن العلاقة المضطربة بين الصحافة والنقد. ففى وقت تعاظم فيه التيار السلفى تراجع الدور الثقافى للمجلات المتخصصة والعامة. والصفحات الثقافيّة بالصحف. وتبددت الطاقة التّنويريّة التى كان يمكن أن يبثها الفكر الجمالى ليتحد هذا البدد مع موجة التّسطيح الكاسحة التى يترأسها معظم البث التّليفزيونى. الذى يستخدم تعبير النقد بحيث

يؤسس ويشجع على إهانة هذا الجزء الجميل من العقل البشرى. هذا الجزء المتصل بالجدل والتّقدم والتّنوير»[186].

وتكمل الناقدة وجهة نظرها لترى أن:

" التيار السلفى– فى ظني- ليس ما ارتبط منه بأمور الدين فقط وبقرون مضت. مع تراجع دور الاجتهاد فى التّفسير. لكنه عرقل الاجتهاد فى كل باب بحيث يحل تمجيد الماضى القريب أيضًا محل فيض الذهن المتوقد نحو المستقبل فى حيويّة الإصدارات الصحفيّة المتصلة والأقرب للناس. لينعزل ما بقى منه فى كتب منفصلة أو مجلات مهجورة. وتنعزل لغة النقد وتتدهور لغة الصحافة الفنيّة خاصة. فى معادلة– ضمن معادلات أخرى- لا تشارك إلا فى تنمية طبقات وأنواع من الأميّة" [187].

إن ما تذكره الناقدة مايسة زكى لهو أمر حقيقى ومكثف ودال. فى تعبيره عن حالة الناقد المسرحى فى عمله المكثف وفى رغبته فى أن يتفرغ لممارسة العمل داخل تخصصه الدقيق.

هل يمكننا أن نجد فرصة حقيقيّة كنقاد مسرح للتفرغ لممارسة هذا الحقل المعرفى الدقيق؟

إن إمكانيّة كتابة مقال فى النقد المسرحى من حيث الشروط المعروفة والأدوات التّطبيقيّة والمساحة المتاحة للنشر تبدو صعبة للغاية فى ظل ندرة الإصدارت المتخصصة فى ذلك الفرع الهام من فروع المعرفة الجماليّة. كما أن المداومة عليها هى مخاطرة كبرى من حيث التّعرض لإمكانيّة الانتظام من عدمه. وبمراجعة معظم الأسماء المتواتر ذكرها فى مجال النقد المسرحى العام والتّطبيقى يجد الكاتب أن معظمهم يعملون فى مجالات أخرى هى عملهم الأساسى مثل التّدريس بالجامعة أو أكاديميّة الفنون أو المزاوجة بين النقد المسرحى والتّأليف والإخراج أو العمل بالصحف بما تقتضيه الكتابة فيها بالخروج الدائم من دائرة النقد المسرحى الضيقة إلى دائرة أوسع هى النقد الأدبى والفنى بمعناه العام.

---

186 مايسة زكى: كعب داير، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الأعمال الفكرية، القاهرة، 2003، ص (11).

187 المرجع السابق: ص (11).

إن الظروف المحيطة أدت إلى خلق سياق عام يجعل من مهنة الناقد المسرحى مهنة شاقة للغاية، تجعل من عمل الناقد مغامرة دائمة تحتاج إلى الجلد والتّجرد، ونظرًا لضيق فرص النقد التّطبيقى وضيق فرص نشر النقد المسرحى بمعناه العام، فإن ذلك الإحساس بالانقطاع يعود العاملين بهذا الحقل، خاصة حينما تأخذهم أعمالهم الأساسيّة وها هى ناقدة متابعة يتسم عملها بالدوام وبالإخلاص فى المتابعة تصف ذلك الشعور فتقول عن لحظة العودة للكتابة بعد الانقطاع:

"لحظة استغراب اليد والتّمسك بها، وأنا منفصلة كل هذا الانفصال عن الورق الذى أعشقه بدا لى هذا الانفصال متصلًا أبديًّا من وحى تكراره أيضًا" [188].

وهى تقر من وجهة نظرها الحالة التى صار عليها مجال النقد المسرحى بمعناه المعرفى الجمالى، فى جمل تبدو تلك المرة صريحة للغاية إذ تقول:

" ويبدو مشهد هذه السنوات لى شديد الغرابة، المشهد من بعيد عظيم السخاء مع كل من أراد أن يكتب: صحف ومجلات وكتب ودور نشر، فيما عدا شريط ضيق من الصحف والمجلات المتعثرة أو المغلقة وأخرى معافرة، وربما تحت السطح –على استحياء- كثير من الأحلام الصحفيّة والأدبيّة الموءودة، مع إصدارات دوريّة تأخذ حقها فى الاحتضار، فنحن شرقيون نبلاء أوفياء، نعطى المحتضر كل الحق والرعاية" [189].

إن الناقدة ترصد الحالة التى عليها النقد المسرحى المتخصص ذلك التّخصص الدقيق النادر الذى لا يهتم به أحد الاهتمام الواجب أو على أقل التّقدير لا يهتم به أحد كما يهتم به أبناء تلك المهنة التى تكاد أن تندثر على مستوى المتابعة الدائمة المتخصصة، إلا من محاولات فرديّة هنا وهناك.

والكاتب هنا يستعين برأى الناقدة (مايسة زكى) فى رصدها لحالة النقد خلال فترة بحثه وهو يوافقها فى رأيها ويضيف وهو قد مارس الكتابة طوال الفترة المتعلقة ببحثه سواء النظريّة أو التّطبيقيّة أن المشروع الجماعى الذى حدث فى مجلة المسرح كنموذج للدراسة– وهى الباب الشرعى لمرور النقد المتخصص فى مصر– وهو المشروع الذى شاركت فيه عدة أجيال، لكنه اجتذب على وجه الخصوص مجموعة من الأقلام

188 المرجع السابق: ص (17).

189 المرجع السابق: ص (19).

الشابة، كانت قد بدأت لتوها ممارسة الكتابة هذا المشروع قد انتهى بخفوت (1993) تدريجي بمجرد خروج مجموعة الشباب ومنهم حازم شحاتة ومايسة زكي وعمر نجم من هيئة التَّحرير. وقد كنا تنادينا جميعًا إلى الفخ فلم تكن المجلة مملوكة للجماعة المسرحيَّة، وبالتَّالي ورغم الإحساس المشترك بضرورة وقيمة الكتابة النقديَّة فقد تفرق أعضاء المشروع كل في طريق.

إن تلك الخلفيَّة أراد الكاتب أن يوردها ليحدد الإطار العام الذي يحيط بعالم النقد المسرحي المعاصر لفترة البحث حتى يصبح المشهد للمتأمل واضحًا حينما يسأل الكاتب عن المحاولات الجادة لتجديد اللغة النقديَّة في المنتج النهائي من النقد المسرحي ألا وهو النقد المسرحي التَّطبيقي.

وحتى يمكن للباحث أن يلحظ إلى حد كبير التَّغيرات النوعيَّة حتى الطفيف منها في لغة النقد المسرحي دون أن يكون مبالغًا في طموحات يتمناها، فإن التَّغير الطفيف في ظل مناخ وظروف إنتاجيَّة (النشر والمتابعة والقيمة الماليَّة لثمن المقال، والتَّقدير الأدبي) لهو إنجاز واضح لجهود المخلصين في ظل الظروف التي يعرف الكاتب أنها شاقة للغاية، سواء في النشر أو القدرة على مواصلة المتابعة للحياة المسرحيَّة أو في اختيار توقيت نشر المقال أو في التَّقدير الأدبي الضعيف لهذا الدور الهام، وبالطبع المكافأة الماليَّة الهزيلة للمقال والتي عادة ما تتأخر في معظم المجلات المتخصصة في مصر لشهور طويلة، كل ذلك وكان عليهم أن يتابعوا المشروع التَّجريبي الجديد وأن يطوروا لغة النقد المسرحي.

3 - مفاهيم جديدة في المسرح المصري:

إن المشروع التَّجريبي في الفترة موضوع البحث قد جاء للواقع المسرحي عبر طريقة تفكير مختلفة كانت متجسدة في تدفق العديد من الأفكار والمفاهيم المسرحيَّة الجديدة والتَّفكير النقدي، والتَّرجمة لأهم الكتابات والآراء والاتجاهات المسرحيَّة الجديدة.

وتمثل المشروع في رافد أساسي هو المهرجان التَّجريبي، الذي ضم إلى فعالياته محاور فكريَّة تضم العديد من النقاد والمسرحيين عبر العالم، وعدد ملحوظ من الكتابات المترجمة، التي هي إصدارات متزايدة باضطراد كل عام شكلت عبر مرور السنون إطار من

المفاهيم المسرحيَّة النقديَّة الجديدة التى شكلت فلسفة المشروع التَّجريبى وحاولت أن تنقل ما يدور حولنا فى العالم كى يستطيع المشروع المسرحى التَّجريبى أن ينفذ إلى حقيقة موقف المسرح المصرى من نفسه ومن الآخرين.

وإذا كان رأى وزير الثقافة فى ذلك الأمر رأى واضح فإن فاروق حسنى يضع مقولة أساسيَّة:

" إننا نقيم كل النشاطات الدوليَّة إيمانًا باستقبال الرؤى القيمة المستحدثة كى تتعامل مع الرؤى المصريَّة. ليتم التَّحريض على الإبداع المعاصر الذى نحتاجه كى يخدم فى النهاية ملامح الوطن الأساسيَّة وهى التُّراث والحضارة" [190].

ويرى د . فوزى فهمى:" فى إطار هذا المهرجان يصبح المسرح المصرى فى ثنائيَّة علميَّة هى المراقب وموضوعه. حيث يلعب المسرحيون أنفسهم دور المراقب ويكون المسرح المصرى هو الموضوع المراقب. والمجتمعات المتقدمة صنعت لكى تتغير. وهذا هو مبدأ بنيتها وتنظيمها. أما المجتمعات المتخلفة فصنعت من قبل أفرادها لكى تدوم" [191].

وفى تلك الفكرة اقتحام للسكون الذى كان قد آل إليه المشهد المسرحى فى مصر فإن الرؤى المختلفة هى القادرة على التَّحريض الحقيقى على الإبداع بالفعل. وقد استطاع المشروع التَّجريبى أن يجعل المسرحيين بالفعل فى حالة مراقبة وتأمل للمشروع الجديد وللمشهد المسرحى الحالى.

وقد كانت ردود الفعل المتشككة فى كل من المهرجان الأول والثانى. بل وتعدد تعريفات التَّجريب والخلاف حول المفاهيم وطبيعة المجتمعات. مصدرًا لأسئلة عديدة وبالتَّالى فإن المهرجان كإدارة حاول أن يضع إجابات عن أسئلة بعينها.

فإذا ما كان سؤال عن موقع المهرجان التَّجريبى من المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة الأخرى؟

فإن إدارة المهرجان ترى أنه:"بمبادرة من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة تقيم وزارة الثقافة بجمهوريَّة مصر العربيَّة (مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى)

---

190 فاروق حسنى: كتالوج مهرجان القاهرة الثالث للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة. القاهرة 1991، ص(3).

191 د. فوزى فهمى: المرجع السابق، ص(5).

ليساهم مع المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة فى إثراء الحركة المسرحيَّة فى مصر وفى الأقطار العربيَّة. من خلال الحوار المتجدد بين المبدع المسرحى والجماهير وإدارة المهرجان تتطلع إلى ما يمكن أن يضيفه هذا المهرجان. إلى الإنجازات التى حققتها المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة السابقة" [192].

وبالتَّالى فإن المهرجان يبرر دوره ويحدد أهدافه ويجد لنفسه مكانًا مختلفًا بين المهرجانات العربيَّة الأخرى.

ويرى د. فوزى فهمى ملخصًا فلسفة وجود المهرجان ومدافعًا عن المشروع التَّجريبى للمسرح المصرى المعاصر. هذا والكاتب عندما يتحدث عن المهرجان فهو يقصد الحديث عن المهرجان باعتباره المحركَ الرئيسى للمشروع المسرحى التَّجريبى وليس باعتبار الحديث عن الأيام العشرة التَّجريبيَّة من كل عام. وهو فى هذا المعنى يقول:

" تأثير المهرجان واضح جدًّا. ورغم أن أى شىء فى البداية يقابل بنوع من الرفض إلا أن المجتمع الذى لا يجدد نفسه يموت. ولذلك نجد أن المهرجان قد أثر فى معمار المسرح المصرى. فاليوم لم تعد هناك فكرة عن المسرح باعتباره المسرح التَّقليدى. وليس معنى هذا بالطبع أننا ضد المسرح التَّقليدى. فنحن ضد النظرة الأحاديَّة ومع تعدد الرؤى وتعدد المجالات بحيث يمكن أن يكون هناك مسرح جديد إلى جوار المسرح التَّقليدى"[193].

وفى موضع آخر يشير إلى الآليَّة التى يتصورها عن المشروع التَّجريبى والطريقة التى يتمناها لرصد التَّأثير المفترض فيقول:

" المهرجان ليس حقنة بنسلين تعطى للمريض فيشفى. لأن العمل الثقافى يأتى بالتَّراكم. فالمهرجان يستمر لمدة عشر أيام. ثم يمر عام كامل بعد أن ينتهى قبل أن يعود من جديد.

فإذا كان السؤال هو متى يمكن للمسرح التَّجريبى أن يرسب آثاره؟ فإن الإجابة ستكون: سيترك المهرجان آثاره وبصماته على الحركة المسرحيَّة فى مصر عندما يتحول إلى رؤى وأفكار. وعندما يتناول النقاد هذه الأشكال ويتبنونها ويتأثر بها كتاب

192- المرجع السابق: ص (7).

193- وليد يوسف: حوار مع د.فوزى فهمى: مجلة المسرح، والهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، سبتمبر 1992 ص (9).

المسرح، ويتحمس مخرجو المسرح لهذه الأشكال ستتحول المسألة إلى تيار، وهذا التيار لا يتكون بعد عام أو اثنين، فكل المهرجانات العالميّة المماثلة لها تاريخها الطويل ولذلك من الخطأ أن ننتظر نتائج سريعة للمهرجان على الحركة بعد دورة أو اثنتين أو أربع دورات، لأن المسألة تأتى عن طريق التَّراكم كما سبق أن قلنا، كما يجب أن يكون هناك دور للأجهزة والمؤسسات المسرحيّة الأخرى على مدار السنة حتى تساند المهرجان فجندى واحد فى الميدان لا يصنع معركة." [194].

هذا وقد وسع المهرجان مفهومه للتجريب وقدم تصورًا محددًا لحدود التَّجريب ومعاييره.

" لم تشأ إدارة المهرجان أن تتوقف عند تعريف محدد للتجريب، أخذًا بالحدود الواسعة للطليعة وتسليمًا بأن المسرح الطليعى فى النهاية، هو المسرح الذى تفرضه المبررات الاجتماعيّة فى لحظة ما.

لهذا فقد تركت إدارة المهرجان للدول المشاركة أن تختار ما ترى هى أنه تجريبى وطليعى، فى إطار واقعها المسرحى.

وإذا كان المسرح فى العالم قد جدد نفسه من خلال تيارات تجريبيّة، طليعيّة فى حينها وبوجه خاص فى النصف الأول من القرن العشرين، فلا شك أن المتغيرات التى لحقت المجتمع العالمى فى العقود التالية للخمسينيات، قد طرحت الحاجة إلى أفكار وألوان وبنى المسرح ونحن فى مصر قد عاصرنا خطًّا بيانيًّا متعرجًا للمسرح، يتراوح بين النشاط والخمول، وبين الازدهار والانكسار ونعاصر منذ أوائل الثمانينيات مرحلة التِّقاط مسرحنا لأنفاسه، وتوثبه نحو آفاق جديدة"[195].

إن الكاتب يورد الفكرة الفعالة القويّة القادرة على تغيير العديد من الأنشطة المحيطة إلى فعاليات مختلفة، وهو فى صدد حديثه عن المهرجان يهدف إجرائيًّا فى هذا الفصل للحديث عن الأفكار الفاعلة التى بثها المهرجان، وللملاحظات والرؤى والمفاهيم النقديّة التى تبناها النقاد حتى يتسنى له أن يتحدث عن تغير لغة المصطلح النقدى أو بصيغة أخرى عن رصد الاختلاف الذى طرأ على الواقع النقدى فى إطار التَّأثر بالمشروع التَّجريبى كواقع مسرحى معيش، فيما يتعلق بالمشهد المسرحى، وبلغة النقد المسرحى ذاتها المرتبطة بمفاهيم نقديّة جديدة.

194- المحرر: كتالوج المهرجان التَّجريبى، مرجع سابق، ص (7).

195 المرجع السابق: ص (11).

يشهد العديد من رجال المسرح أن المسرح المصرى قبل المشروع التَّجريبى المعاصر قد كان فى حالة من حالات العزلة الثقافيَّة التى خيمت عليه طوال عقدى السبعينيات والثمانينيات إلا فى محاولات متناثرة وذات طابع متردد. لكسر حالة العزلة وتكراريَّة المشهديَّة المسرحيَّة والتى لم تكن بالطبع تخلو من أصالة وتفرد بين الحين والآخر.

وفى ذلك الإطار يرى سعد أردش أن:" المسرح المصرى كان قد انقطع عن دراسات أو استحداثات المسرح العالمى أو الأوروبى وكان المهرجان معبرًا جديدًا لوصل ما انقطع من هذه العلاقة. فمن خلال العروض التَّجريبيَّة الحديثة من أوروبا ومن بلاد آسيا وأفريقيا السوداء بدأ المسرحيون. فنانين وجمهورًا يلمسون مرة أخرى الفجوة الحضاريَّة الواسعة التى فصلت المسرح المصرى عن التيار المسرحى العالمى. وفى تصورى أن أسباب انقطاع المسرح المصرى عن التَّطور المسرحى فى العالم يمكن تلخيصها فى ثلاثة أسباب أولها منع أو قفل باب البعثات إلى الخارج. وثانيها التَّوقف عن استيراد العروض المتميزة من بلاد العالم الثالث. ثم ثالثًا عدم مواكبة حركة التَّرجمة والنشر منذ خمس وعشرين سنة للدراسات الحديثة" (196).

هذا والكاتب يرصد الشهادة السابقة ليدلل على جدة الصور والأفكار المسرحيَّة والمفاهيم النقديَّة التى جاءت بصحبة المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر.

على الرغم من ذلك فإن هناك العديد من الآراء التى هاجمت المهرجان التَّجريبى هجومًا واضحًا وحادًّا وعدوانيًّا فى بعض الأحوال. إلا أن الكاتب لا يستطيع وفق التَّقييم الموضوعى وعبر معايشته كناقد طوال فترة البحث إلا أن يرصد عبر العديد من العينات البحثيَّة العشوائيَّة على مدار سنوات البحث. مجموعة من الأفكار على هيئة حزم. مجموعة جاءت من عقل إرادى فاعل للقائمين على إصدارات المهرجان التَّجريبى.

(الكتب المسرحيَّة والنقديَّة المترجمة). وما صاحبها بالطبع من ندوات ومحاور فكريَّة وسوف يرصد الكاتب مجموعة من الأفكار المسرحيَّة والمفاهيم النقديَّة فيما يلى وعلى النحو التَّالى:

196- ثناء منير: المهرجان التَّجريبى فى الميزان: مجلة المسرح، العدد 58، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1993.

أولًا: السينوغرافيا وأماكن عرض جديدة:

إن ذلك المفهوم الجديد آنذاك الذى جمع مفاهيم عدة قديمة، حيث تم التَّأكد على أن شغل الفراغ المسرحى لا يتم بشكل غير منتظم، وإنما حسب عمليَّة نقديَّة مخططة بطريقة تؤدى إلى توليد المعانى، من خلال تفاعل مختلف العناصر كالعمارة والإضاءة والفنون، وحركة الممثل وغيرها، وقد تردد الاهتمام بذكر وترجمة ونشر العديد من التَّجارب المختلفة فى هذا المجال والمصطلح وما دار حوله من أفكار، وقد قدم نفسه ليظهر فى لغة المصطلح النقدى بديلًا عن مصطلحى الديكور والملابس بل وبفهم عميق لمعنى تداخل عناصر العرض المسرحى بما فيها اختيار الفراغات المسرحيَّة المتعددة.

كما ساهم فى سريان فكرة الفراغات المسرحيَّة غير التَّقليديَّة خارج المعمار المسرحى التَّقليدى، بل وأصبحت إمكانيَّة تقديم عروض فى فراغات جديدة وأماكن مفتوحة أو أثريَّة أو عاديَّة أو إعادة تشكيل الفراغ ذاته لتغيير موضع المتفرجين التَّقليدى هى طريقة متاحة وممكنة صحيح أن مثل تلك الأفكار كانت موجودة بشكل شبه متواتر ولكنها وبعد الإلحاح عليها بشكل نظرى وعملى حظيت بالاعتراف على مستوى المركز والأطراف، فقد قدمت نوادى المسرح مهرجانًا تحت مسمى التَّجارب الخاصة، وخطى بدعم من الهيئة العامة لقصور الثقافة بالأقاليم المختلفة ليصل التَّأثير للأطراف بشكل أوضح من المركز فى مسألة الفراغات المسرحيَّة الجديدة التى نادرًا ما يمكن أن نراها متحققة بذات الكثافة فى عروض المركز (القاهرة). فأحيانًا كما فى حالتّنا تلك يمكن حدوث التَّأثير بالأطراف بشكل أوضح من المركز(العاصمة)، وإن شهدت- بالطبع- العديد من العروض الجديدة التى استخدمت بيوتًا أثريَّة، بل أصبح بعضها مثل بيت الهراوى وزينب خاتون ووكالة الغورى شبه أماكن دائمة لعروض تأخذ أشكالًا جديدة، وبشكل شبه مستمر لقد حصلت تلك الفكرة على الاعتراف الواضح، وعلى القبول النقدى المساهم فى تشجيع وتقبل الفكرة على مستوى المفاهيم والتَّطبيق.

ثانيًا: لغة الجسد:

قد شكل محور التَّجريب والتَّعبير الجسدى مجالًا هامًا للنقاش حول أفكار

عن التَّعبير بالجسد والتَّجريب وعلاقته بلغة الجسد سواء فى المسرح الغربى أو الشرقى، وقد حظى مفهوم لغة الجسد بجدل كبير، حيث حاول ذلك المفهوم أن يقدم تصورًا لعلاقة الممثل بجسده فى إطار البعد عن التَّركيز الدائم على اعتبار الصوت / الحنجرة (الآلة الأساسيَّة) التى يعزف عليها الممثل فى المسرح التَّقليدي/ وقد تم التَّركيز على عدة إصدارات تقدم تدريبات ونصائح وخبرات عن الجسم البشرى بكل مكوناته باعتباره مادة قادرة على التَّشكل فى الفراغ المسرحى، وقد لقى ذلك المفهوم جدلا واسعا وأثر في صياغة المشهد المسرحى إذ حاول العديد من المخرجين والممثلين أن يكسرا احتكار آلة الصوت، وبالقطع إذا ما وضع الكاتب فى اعتباره ظروف التَّدريب الجسدى غير المنتظم، وعدم الاعتناء بالصحة العامة المتمثلة فى اللياقة البدنيَّة بالنسبة لغالبيَّة ممثلينا، فإن الإيمان بالفكرة (ضرورة استخدام باقى أجهزة الجسد البشري) قد أصبح أمرا واقعيًّا وبذلك جهود عديدة فى هذا الإطار، وتقبل النقد المسرحى الفكرة وشجعها وتعامل معها باحترام وبتعاطف تجاوز فى كثير من الأحيان حدود الموضوعيَّة، إذ أضحت محاولات استخدام لغة الجسد مدخلا سحريًّا لجذب لغة الشارع المصرى والمعبرة عنه، وفى ذات الوقت جاءت مفتعلة تستعير الباليَّة فى معظم الأحيان، والرقص أحيانا بمفهوم العام لتسحبه على لغة الجسد، فى حين أن حقيقة المفهوم تكمن فى مقدرة الممثل على توظيف عناصر جسده بشكل متكامل، ولا شك أن انتشار ذلك المفهوم والإلحاح عليه، قد أدى إلى محاولات جديدة جادة، كما سبق أن أشار الكاتب سلفًا على مستوى التَّطبيق، وأيضًا على مستوى المفاهيم النقديَّة.

ثالثا : موت المؤلف

طرحت تلك الفكرة على أساس اتساع مساحة المخرج فى الإبداع وتغير شكل الدراما المعاصرة معًا، فقدرة المخرج على صناعة العرض المسرحى تزداد كل يوم بازدياد الاستغناء عن لغة الكلام، واللجوء للغة الصورة فى المسرح وللغة الجسد بالإضافة لتأثير تيارات ما بعد الحداثة، وما بعد البنيويَّة والدراسات السيميوطيقيَّة والدراسات النسويَّة والنظريَّة الأنثربولوجيَّة وغيرها من العوامل التى غيرت ملامح الكتابة للمسرح فمات المؤلف بمعناه الكلاسيكى، أو بشكل آخر اختلف دوره المحورى فى المسرح وتخلى عن مكان الصدارة التى تربع عليها طوال تاريخ المسرح العالمي

إن موت المؤلف تعبير استعارى يقصد به تغيير شكل وبناء النصوص المسرحيَّة وتغير شكل أداء المخرج وصانع العرض بشكل عام، حيث ظهرت فكرة الأداء المسرحى لتدخل مجال التَّكنولوجيا، وتقتحم عالم الفنون التَّشكيليَّة وتتراجع الصياغات التَّقليديَّة وتنفتح أمام المسرح عوامل السينما والموسيقى والإضاءة والشعر الحر وهذيان التَّحليل النفسى والأداءات المتعددة القائمة على تداخل الحساسيات والفنون المختلفة مما حدد نقاء النوع المسرحى وآثار كمفهوم (موت المؤلف) سخريَّة الحركة النقديَّة والمسرحيَّة وانبهارها وتوحدها معه فى ردود فعل متباينة، وإن اجتذب المفهوم بعض المخرجين المستقلين، ونسبة ضئيلة من المؤلفين وبعض النقاد الذين حرصوا على ترديده، والتَّأكيد عليه بل التَّباهى باستخدامه فى غير موضعه فى حالات معينة.

رابعا: المسرح الراقص -

وهى الظاهرة التى أسستها الفنانة الألمانيَّة المعروفة (بينا باوشي) مؤسسة الظاهرة المسرحيَّة المعاصرة المعروفة بـ)المسرح الراقص(، وتمثل هذه الظاهرة الفنيَّة، أى ظاهرة المسرح الراقص، مرحلة متقدمة من مراحل التَّطور الحضارى التى مر بها الفن المسرحى.

"وتعتبر هذه المرحلة المتطورة للمسرح عن الوحدة العضويَّة بين فن الدراما بما يشتمل عليه من قيم فكريَّة وأداء مسرحى يجسد هذه القيمة، إلى باقى العناصر التى تشكل العرض المسرحى، والأداء الحركى الحر"

وتتمحور تيمات المسرح الراقص حول قضيَّة تحرير الفن وبالذات تحرير الفن المسرحى الأرسطى واللاأرسطى على حد سواء، وذلك من خلال تحرير الجسد بالعودة إلى عالم الطفولة المتحرر من المحرمات الثقافيَّة التى يفرضها المجتمع على الإنسان وأول مرحلة من مراحل التَّحرر هو نقد الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى الذى يحول المرأة والرجل إلى سلعة يطمس العلاقة الإنسانيَّة بينهما، كما ينطوى هذا النقد أيضًا على نقد التُّراث المسرحى الأرسطى القائم على القسمة الثنائيَّة بين العقل والجسد(197).

وقد مزجت تلك الظاهرة بما يكمن تسميه بالرقص المسرحى الحديث وحدث خلط فى المفاهيم بين المسرح الراقص والرقص المسرحى الحديث.

---

197 كتالوج مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص (117 ، 118).

وإذا كان الأول هو مراجعة لعلاقة العقل بالجسد، فهو قد تطور من رحم المسرح. أما الثانى فهو التَّطوير للرقص الحديث، الذى أراد أن يخرج بالباليه والرقص الكلاسيكى إلى آفاق أرحب وإلى تماس أوسع، مع الحركة الانسيابيَّة العاديَّة، ومع إيقاع الحياة اليوميَّة الصاخب والمختلف فى حركاته المعتادة والآليَّة وفق اختلاف إيقاع المدينة الحديثة وما بعد الحديثة والتى غيرت هيئة الحركة الإنسانيَّة ذاتها، إن أزمات الإنسان المعاصر هى الموضوع المشترك بين المسرح الراقص والرقص المسرحى الحديث، وهما متداخلان كتداخل العديد من الحساسيات الفنيَّة فى المسرح المعاصر بشكل عام، وفى المسرح التَّجريبى بشكل خاص.

وقد لقى هذا التَّداخل كما لقى المفهومان ذاتهما تناولا نقديًّا واسعًا، كما ظهرت اتجاهات مسرحيَّة تحاول أن تمزج بين المسرح الراقص، ولغة الشارع المسرحى الحركيَّة والتى لم تتطور بالشكل المنتظر حتى الآن، ولكن أسست بدار الأوبرا المصريَّة فرقة للرقص المسرحى الحديث وتوالت أعمالها بشكل منتظم، كما تأسس مهرجان للرقص الحديث بمصر يتعاون كل عام مع بلدان واتجاهات وثقافات مختلفة فى إطار الرقص المسرحى الحديث.

وإن لقى الرقص الحديث والمسرح الراقص رفضًا نقديًّا واسعًا، كما ظهرت اتجاهات مسرحيَّة تحاول أن تمزج بين المسرح الراقص، ولغة الشارع المسرحى الحركيَّة إن لم تتطور بالشكل المنتظر حتى الآن. ولكن أسست بدار الأوبرا المصريَّة فرقة للرقص المسرحى الحديث وتوالت أعمالها بشكل منتظم، كما تأسس مهرجان للرقص الحديث بمصر يتعاون كل عام مع بلدان واتجاهات وثقافات مختلفة فى إطار الرقص المسرحى الحديث.

وإن لقى الرقص الحديث والمسرح الراقص رفضًا نقديًّا فى العديد من الأحوال بدافع فهم خاطئ بأن المشروع التَّجريبى المعاصر، المدعوم من الدولة أراد أن يستبدل مسرح الكلمة / المضمون بمسرح الرقص، مع الوضع فى الاعتبار التَّجاهل الحاد المتكرر له من القائمين على المشروع التَّجريبى وهم رسميُّون يعملون فى المؤسسة الثقافيَّة فى إنتاج المؤسسات الثقافيَّة بشكل الجماهيريَّة، وهو الأمر الذى دفع عددًا من النقاد إلى الناحية المضادة فقاموا بتشجيع محاولات الرقص فى المسرح تشجيعًا مبالغًا فيه بدافع الحرص على الوليد الجديد فى المسرح المصرى.

خامسًا: العمل الجماعى فى المسرح والمعمل المسرحى:

"إن مفهوم العمل الجماعى فى المسرح ليس بالمفهوم الجديد على المسرح المصرى، وإن كان قد تراجع لصالح مؤسسة النجم فى صياغة العرض المسرحى، وقد جاء المشروع المسرحى التَّجريبى المعاصر ليحارب أفكار (التَّثبيت الثقافي) لبعض أشكال المسرح البرجوازى فى منتصف القرن التَّاسع عشر التى تقاوم هروب مفهوم المسرح ذاته منها.

وتعود العزلة الاجتماعيَّة للفن المسرحى فى جزء كبير منها لتثبيت هذا المفهوم، الذى يتضمن بجلاء تثبيتًا لأشكال التَّعليم (مدارس الفن الدرامي) أشكال النقل (المسارح الجماهيريَّة على الطريقة الإيطاليَّة) ومسئوليَّة المحترفين الزائفة (مؤلفون، ممثلون، مخرجون ونقاد) دفاعًا عن أفكار الثقافة والتَّرفيه الغامضة"[198]

إن مفهوم التَّثبيت الثقافى لعدد من القيم الجماليَّة والدراميَّة فى مصر نحوٍ على ما سبق الإشارة إليه، قد عطل إلى حدٍّ كبيرٍ مفهوم المعمل المسرحى القادر على اكتشاف طاقة جديدة فى المسرح تقدم المعاصر وتستقى ينابيع الماضى معًا، فى إطار فكرة المعمل المسرحى التى تعضد فكرة مفهوم العمل الجماعى.

وقد لقيت الفكرة / المفهوم دعمًا واسعًا على المستوى النظرى وعلى مستوى الكتابة النقديَّة التى رحبت بذلك الأسلوب فى العمل، وقد قدمت العديد من الطرق والأساليب العلميَّة فى كتب مترجمة منها:

تدريبات منهج لى ستراسبرج فى تدريب الممثل، ترجمة: د. أحمد سخسوخ، وتدريبات وألعاب الممثلين وغير الممثلين عن مسرح المقهورين لأوجست بوال ترجمة د. أسامة أبو طالب.

والارتجال والمسرح لكيث جونستون، ترجمة: عبد الوهاب خضر، والارتجال فى الدارما لأنتونى فروست – رالف باور، ترجمة: مجموعة من مركز اللغات والتَّرجمة بأكاديميَّة الفنون، ومسرح السرد التَّمثيلى لفرانثيسكو جارثون، ترجمة: د. سمير متولى.

والبحث يذكر تلك المترجمات باعتبارها طرائق فى فكرة العمل الجماعى أضيف

---

198 خوسيه أنطونيو سانشيث: فن مسرحة الصورة، ترجمة، د. خالد سالم، مراجعة: د. حسن عطية، مهرجان القاهرة الدول للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، سبتمبر 2004، ص (19).

لمفاهيم وتجارب جروتوفسكى– أرتو– باربا، وهى عناصر ساهمت فى تدفق مجموعة من أدوات العمل داخل العديد من الفرق المسرحيَّة، بل وأظهرت طرقًا جديدة فى عمل العديد من الخرجين الشبان، الذين استخدموا الارتجال داخل المعمل المسرحى بشكل واضح فى العديد من التَّجارب المسرحيَّة، وخاصة الارتجال على مادة تراثيَّة وهو المفهوم الذى تحرك كثيرًا فى المسرح المصرى، وتم التَّرحيب به نقديًّا بشكل واضح وعبر عن نفسه فى إنتاج المركز والأطراف.

وإن ظل مفهوم العمل الجماعى والارتجال كمفهوم فرعى مصاحب له يصارع ضد قوى الاحتواء التَّقليديَّة فى المسرح المصرى.

سادسًا: المحور الأيديولوجى (مجموعة مفاهيم متجانسة)

كرد فعل وكدفاع عن النفس وكتأكيد لصدق النوايا، ولإثبات عدم الرغبة فى إفراغ المسرح المصرى من محتواه الحقيقى، ولتأكيد أن التَّجريب ليس مشروعًا يهدف للعمل على الشكل فقط، ولكن على المضمون أيضًا، فقد طرحت فكرة التَّجريب على مادة كلاسيكيَّة وغيرها من المفاهيم، وهى الفكرة الهامة التى جعلت المسرح يستعيد فى مشروعه التَّجريبى النصوص الكلاسيكيَّة، ويخضعها لتأويل معاصر فى المضمون كفيل بأن يطبع نفسه بالطبع على الشكل وعلى عناصر العرض المسرحى القائم على مادة كلاسيكيَّة، وقد قدمت مجموعة من العروض المعتمدة فى ذلك الإطار، وهى تمثل مفاهيم مدهشة تجيب عن العديد من الأسئلة عن الحداثة والقطيعة مع الماضى، حيث أصبح الماضى من وجهة نظر المقدرة على بعثه فى إطار حداثى مختلف، مادة متصلة مع الإبداع المعاصر بعيدًا عن مسرح التَّسليَّة والتَّرفيَّة التَّقليدى، مما حقق جذبًا جماهيريًّا وصدمة فى رد الفعل ودهشة فى التَّلقى، وقد كان هذا المحور أقل المفاهيم المسرحيَّة / النقديَّة تعرضًا للهجوم وصحبه فى مجموعة المفاهيم المعنيَّة بالمضمون وبالماضى مناقشة مفهوم التَّجريب والهويَّة، وهو المفهوم الذى طرح حالة من الارتياح لدى عموم المسرحيين، ونفى إلى حد كبير ولكن غير نهائى تهمة الاستلاب والرغبة فى الدفع بالشكليين من المسرحيين بعيدًا عن هموم الوطن، وهو المحور الذى حاول التَّجذير لمفهوم التَّجريب بالعودة به إلى ربع قرن مضى، فى مصر أى بالاستناد إلى جذر الماضى

الستينى وخاصة محاولات استلهام التُّراث الشعبى ذى الطابع التَّجريبى مثل يا طالع الشجرة، شفيقة ومتولى وغيرهما، وكذلك المحاولات العديدة فى المشروع التَّجريبى المعاصر التى استلهمت التُّراث الشعبى، ولعبت على مفهوم الهويَّة فى إطار تجريبى كما جرت مناقشات نقديَّة حول التَّجريب على أساليب السرد الشعبى، التى أخذت شكلا تطبيقيًّا فى بعض العروض المسرحيَّة، وجرت عمليَّة نقديَّة ذات طابع تحفيزى لضبط العلاقة بين معمليَّة التَّجريب المسرحى وبين جماهيريَّة المأثور الشعبى وليس مأثورًا متخفيًا، ولكنه قابل للتحديث للدخول فى حيويَّة الجدل مع المتلقى، وذلك حتَّى لا يتعرض المأثور للجمود، ولا يحرم المسرح من مادة غنيَّة وأصيلة وحيويَّة وقابلة للتحديث من منظور تجريبى.

وقد قدم المشروع التَّجريبى فى هذا الإطار نماذج لتطوير المأثور الشعبى من مسرح الشرق الأقصى، وترجمة العديد من مسرحيات صينيَّة ونوقشت مفاهيم تطوير الكابوكى كفن شعبى، حتى أصبح هناك كابوكى جديد متأثر بالصيغة الغربيَّة للمسرح كما ترجمت تجربة فى هذا المعنى تحاول أن تكشف عن أسرار ذلك الفن الشعبي وكيف دخلت له محاولة التَّحديث فى كتاب الكابوكى خلف الستار وعلى خشبة المسرح تأليف: ماتازوما كامورا، ترجمة: عبد الوهاب خضر.

وفى إطار المفاهيم المضمونيَّة طرحت العلاقة بين التَّجريب والمسرح السياسى التَّجريبى فى عالم ممتلئ بالصراعات الحادة ومحاولات الهيمنة، وكذلك طرحت مفاهيم نقديَّة حول مسرح الشارع والقضايا الأيديولوجيَّة، التى يمكن وضعها فى تطوير بريخت فى حوار مع جمهور الشارع العام، وكذلك قدم المشروع التَّجريبى مقاربة مع مسرح أمريكا اللاتينيَّة المشابه فى ظروفه المجتمعيَّة لظروف مسرحنا حيث إمكانيَّة استخدام التَّجريب المسرحى فى التَّوعيَّة العامة ومحو قهر الفقراء والمقهورين عبر إعادة تمثيل مشاهد من الحياة اليوميَّة، وأيضًا استخدامه فى مجالات التَّنمية كالتَّوعية الصحيَّة والمشاركة السياسيَّة وغيرها. وإن وقفت الأفكار والمفاهيم المسرحيَّة والنقديَّة فيما يتعلق بتوظيف الأفكار التَّجريبيَّة فى التَّواصل مع جمهور غير متخصص عند حدود الأفكار فقط، ولم تدخل حيز التَّطبيق.

فى إطار المفاهيم ذات الطابع الفكرى ظهر اهتمام نوعى بالمسرح النسوى والنقد

والكتابة النسويّة، وردت المترجمات مثل كتاب التَّجريب فى مسرح المرأة ترجمة: د. سحر فراج، مراجعة: د. سميَّة رمضان، تأخر ظهور الإبداع النسوى إلى سنوات العزلة فى البيت، وهى السنوات التى حجبت فرصة احتكاك المرأة بالحياة وبالخبرة الإنسانيَّة، كما رأت سيمون دى بوفوار فى سنة 1949 فى كتابها (الجنس الآخر) كما ردت بعضهن الأمر إلى أن معظم الرجال هم الذين يقومون بدور النقد، وهو الأمر الذى يحدد قيمة الإبداع، وفى جميع الأحوال فإن ذلك الاهتمام صحبه العديد من الكتب المترجمة، والمسرحيات النسويَّة التى دخل بعضها لمناطق شائكة وهى منطقة الميول الجنسيَّة المختلفة، وفى أحد العروض وهو (مذكر / مؤنث) والذى قدمته الفرقة الهولنديَّة سكوريير من تأليف كريس نيكلسون وإخراج بترنس رو، وهذا العرض يدور حول شخص خنثوَى فى هذا العالم المنقسم جنسيًّا، وهو يحاول استعراض المزايا والعيوب والصفات الحسنة والسيئة فى كلا الجنسين، وهذا الشخص لا يستطيع بعد تحليل شكل وهيئة البنيات الذكوريَّة والأنثويَّة أن يختار لنفسه نوعًا بعينه، إذ يشعر بضياع الإحساس بالتَّكامل والوحدة، ولا يستطيع الشخص أن يحسم اختياره لنوع جنسه فى نهاية الأمر وحدثت ترديدات مسرحيَّة تطبيقيَّة بعض منها عروض المسرح المصرى حول المرأة التى اتخذت طرقا مثل العودة للحرملك ولعالم الحمام الشعبى، وإن أخذت بعضها صفات حداثيَّة حول أزمات وأحلام المرأة فى ظل التَّحديات المعاصرة.

وإن ظهرت من جراء الحديث حول مسرح المرأة والنقد النسوى اتجاهات فى الكتابة النقديَّة ترى العالم من منظور أنثوى، وكان الإنجاز فى النقد النسوى والنظرى واضحًا وجليًّا أكثر من تأثيره كتيار تطبيقى، وذلك لأن النقد النسوى من وجهة نظر الكاتب قد ارتبط ونشأ وسار فى خطوط مشتبكة مع مناهج النقد الحديثة.

سابعا : الاتجاهات النقديَّة الحديثة

شهد المشروع التَّجريبى المعاصر دفعًا واضحًا نحو مناهج النقد الحديثة فى إطار العديد من الكتب المترجمة، لتظهر اتجاهات عديدة ومصطلحات ومفاهيم وأدوات معرفيَّة وزوايا تناول جديدة ومختلفة عن الرواسخ من تقاليد النقد الانطباعى والتَّحليلى والموضوعى المسيطرة على النقد المسرحى المصرى، منذ زمن يتجاوز الربع قرن صحيح أن

الاهتمام بالمناهج الحديثة كالسيمولوجيا ظهر مبكرًا فى أوائل الثمانينيات مع جهود د. ساميّة أسعد فى التّرجمة. كما أن نظريّة القراءة والتّأويل لقيت جهدًا واضحًا من العديد من الباحثين فى المشرع والمغرب العربى كما ظهر فى جهود د. سيزا قاسم ود. هدى وصفى، ود. نهاد صليحة، ود. جابر عصفور بشكل واضح وجلى فى العديد من التّرجمات والمحاولات النقديّة التّطبيقيّة، وإن كان الجهد فى معظمه يتناول نظريّة القراءة وقبلها النظريّة البنيويّة، إلا أن معظم الدفع كان فى اتجاه الأدب. أما المشروع التّجريبى المعاصر فى مصر فقد ساهم فى خروج مترجمات ومتابعات حديثة لعلاقة المناهج النقديّة الحديثة بالمسرح بشكل مباشر، وكان موضوع تداخل الثقافات أوضح الموضوعات جدة، لعلاقته بمفاهيم المسرح وعلم العلامات ودراسات الحداثة وما بعدها، التى تربط المسرح بكل علاقات العمارة والموسيقى والفنون التّشكيليّة والاتصالات والوسائط المتعددة والسياسة والاقتصاد وكافة القوى الثقيلة والخفيفة.

وفى محاولة لرؤية المفهوم عبر صياغة مترابطة ترى د. منى صفوت فى رصدها لتلك المناهج عبر تفاعلها مع المشروع التّجريبى فى مصر بأنه:

"منذ الستينيات والسبعينيات حدث تطورٌ للتحليل البنيوى والسيمولوجى فى محاولة لتخطى النزعة الانطباعيّة التى سيطرت لسنوات على النقد، الذى نسميه بالتّقليدى والذى يولى اهتمامه للنص على حساب العرض المسرحى، هذا الاتجاه أدى فى النهاية إلى رؤية ضيقة الأفق بل وأحيانًا ساذجة إلى حد ما تنحصر فى وجود دلالة مشفرة من قبل مخرج العرض يتحتم على المتلقى إعادة فلك شفرتها ورموزها وكأننا بصدد (توصيل) رسالة نهتم بألا نفقد منها سوى أقل القليل، تتسم بوجود كود مشترك مفاتيحه لدى كافة الأطراف المعنيّة:

(المؤلف– المخرج– الممثل– المتلقي) وهو الأخير الذى يفك فى النهاية تلك الرموز بطريقة شبه آليّة" [199].

تلك كانت الصورة الكاركاتوريّة التى بدت عليها السيمولوجيا فى استخدامها الأولى ولكن سرعان ما تأكدت كمنهج له وزنه واحترامه فى أعمال السبعينيات (بافيس كوفزان، أوبرسفيلد) وإن كان هناك تيارا قويًا فى النقد المسرحى يعيب عليه إغفالها

199 د. منى صفوت: نقاش ومحاضرة مع الباحث. جامعة عين شمس، القاهرة، 2004، نسخة خطية.

فى خضم الانهماك فى البحث عن معنى لجوئها فى معظم الأحيان لجمود النموذج الدلالى المستند إلى الدال والمدلول. أما ما حدث من مزج جديد مع الأنثربولوجيا فقد أدى إلى دعم التَّناول السيمولوجى." فالتَّناول الأنثربولوجى ودراسات الأداء لتحليل الأعمال المسرحيَّة لا تعد فى حد ذاتها منهجا إضافيًّا ينضم إلى غيره من المناهج الأخرى، وإنما يتيح لهذه الأخيرة أن تندمج معه كل فى موقعه ليكمل كلٌّ منهما الآخر ارتكازًا على المنهج السيميولوجى الذى يتيح الربط والتَّلاحم فيما بينهما. فالأنثربولوجيا منهج ثرى يتيح التَّعدديَّة والتَّداخل المعرفى والرؤية الشاملة من كافة الزوايا. وإن كان يستلزم بالضرورة اللجوء إلى المقارنة بين الثقافات والحضارات. حيثُ إنَّ كلًّا منها لا يكتسب معناه الحقيقى إلا استنادًا على المقارنة بغيره وصولا إلى اكتساب مدى التَّشابه الفعلى من وراء الاختلاف الظاهرى. وهو الهدف الرئيسى للتناول الأنثربولوجى"[200].

وقد أراد الكاتب فى تعليقه عبر صوت د. منى صفوت أن يوضح التَّطور الطبيعى والملمح الأساسى لاختياره المقترب الأنثربولوجى فى علاقته بالأدوات السيميولوجيَّة. وهذا فى معرض اهتمامه بذكر أهم التيارات النقديَّة الحديثة التى أصبحت المشروع التَّجريبى المعاصر فى مصر.

ومن أهم المترجمات التى ساهمت فى إتاحة تلك الاتجاهات الحديثة على سبيل المثال لا الحصر كتاب طاقة الممثل (مقالات فى أنثربولوجيا المسرح) لأوجينو باربا وآخرون. ترجمة: د. سهير الجميل. ومراجعة وتقديم: أ.د منى صفوت. وهذا الكتاب الذى يعرض للعلاقة بين السيميولوجيا والأنثربولوجيا. ومناقشتهما فى إطار فهم فكرة العولمة التى تصبغ أيامنا الحاليَّة بصبغتها.

كما تتحدث عن فكرة الرقص والطاقة وما وراء الحركة الإنسانيَّة فيما قبل الأشكال الفنيَّة وكذلك الكتاب الهام الذى حوى أفكار أساسيَّة أثرت فى سياق فهم النقد المسرحى المعاصر فى مصر. وهى مفاهيم قد تأثر بها الكاتب ذاته فى بحثه هذا. وهذا الكتاب هو فن الأداء: مقدمة نقديَّة تأليفك مارفن كارلسون ترجمة: د. منى سلام وهو يتعرض لمفاهيم فن الأداء عبر تطورها منذ الستينيات حتى الآن ويوضح التَّداخل المعرفى فى فنون الحداثة وما بعدها فى مجالات علم الإنسان وعلم

200 المرجع السابق.

الأجناس واللغويات والدراسات الحضاريّة، وهو يوفر مفهومًا عميقًا لإمكانيّة عمل المناهج النقديّة الحديثة فى قلب إطار معرفى يضع فى حسبانه مختلف الميادين المتعلقة بالمسرح، وغير ذلك من الإسهامات فى مجال التّرجمة كثير مما أتاح ظروفًا موضوعيّة لأن تحتل المناهج النقديّة الحديثة فى مجال المسرح مكانًا قابلًا للقبول والجدل والتّواجد الحى، هذا وقد عمد الكاتب فى حديثه السابق عن رصد المفاهيم التّقليديّة الجديدة المصاحبة للمشروع التّجريبى، والممثلة لفكرة تفاعل الثقافات فى إطار التّواصل مع المشهد النقدى المعاصر أن يرصد حركة المفاهيم الفاعلة فى علاقتها بالأداء المسرحى التّطبيقى، وإن كان قد قدم لذلك برصد لحالة ممارسة المهنة النقديّة التّخصصيّة تمهيدًا لقراءة فى حالة النقد المسرحى ذاته. وهو بذلك يرصد بتأمل خفى المفارقة بين الأفكار والأدوات النقديّة الجديدة. وواقع مهنة النقد المسرحى ذاتها. ولعل مقارنته ورصده لا تبدو قاسيّة أو جاحدة أو متعاطفة، فقد سعى لأن يظهر فى المشهد هذا الثراء، والصمت المفاجئ والفقر أحيانًا، هذه التيارات المتصارعة، وذلك الجهد الواضح الذى جاء مع المشروع التّجريبى المعاصر وسوف تتضح الصورة وتتجلى ملامح المشهد النقدى بشكل أوضح، حين يرصد فيما يلى التّفاعل الثقافى للعمليّة النقديّة مع المشروع التّجريبى المعاصر فى إطارها التّطبيقى بعد أن رصد أهم الملامح النظريّة وحال النقد التّخصصى كمهنة فى مصر.

4 - أداء النقد التّطبيقى الثقافى فى إطار المشروع التّجريبى:

إن الاستقبال النقدى للمشروع التّجريبى المعاصر فى مصر، قد انقسم إلى عدة أقسام ما بين مادح مرحب، ورافض على حد الاتهام، ومتمركز حول مفهوم التّراث تحت مسمى الهويّة والثوابت. ومدافع عن الحريّة الفنيّة إلى أقصى حد مغفلًا كافة الاعتبارات المحيطة.

إن المشروع التّجريبي/المشروع الصدمة قد انعكس فى رؤية النقد المسرحى التّطبيقى بشكل متنوع، ولكنه فى الحقيقة ثرى وواسع النطاق من ناحية الاستجابة ودرجة الاهتمام، كما أنه يقوم بتجسيد مثالى لعلاقة المثقفين بالدولة ولعلاقاتهم بالجديد فإذا كان الجديد قد جاء من الدولة فهو اليسار بالنسبة للمسرح التّقليدى الثابت والمستقر وكان على الجماعة المسرحيّة أن تقوم بذلك الدور وهو تقديم الجديد، ولكن الواقع الفعلى

أن بادرت الدولة بتقديم المشروع الواقف على أقصى يسار الثقافة المسرحيَّة مشروع التَّجريب. فكان النقاد والمسرحيون فى حالة دهشة وفرح والتباس واسترابة وشك شكلت حقًّا ما يمكن تسميته بالصدمة الثقافيَّة والتى تجلت فى أشكال مختلفة للاستقبال على نحو ما سيرصده الكاتب فيما يلى:

كتابات فى إطار الرفض الحاد للمشروع التَّجريبى:

إحدى تلك النماذج التى تصلح نموذجا واضحًا للرفض الحاج مقال فى جريدة الأخبار لمحمد العزب موسى: (تجريب أم تخريب)؟ !

"ماذا يكون شعورك إذا ذهبت إلى طبيب لعلاج من ألم ما فيقول ذلك أنس كل شيء عن آلامك، ودعنى اجرى عليك تجارب معينة علىَّ أصل إلى نتيجة تفيد البشريَّة؟!

وماذا يكون شعورك إذا قصدت مهندسًا معماريًّا تريد أن يبنى لك عمارة فيقول لك عندى فكرة أريد أن أجربها عليك. سأقيم لك عمارة بلا أساس أو قد أجعلها تقوم على عمود واحد؟!

وماذا يكون شعورك إذا ذهبت إلى فرح تمنى نفسك برؤية العروسين السعيدين والأزهار والأغانى والزغاريد فإذا بك تجد نفسك فى مأتم يحف بك النحيب والبكاء والعويل والبؤس والمقيم؟!

هذه الأحوال الثلاثة من المشاعر لا تختلف عن شعور داهمنى فى حفل افتتاح مهرجان القاهرة الثالث للمسرح التَّجريبى فى دار الأوبرا المصريَّة يوم أول سبتمبر...."[201].

ويستطرد الناقد ليقول:"أدقق النظر فى كلمة (تجريبي) المكتوبة فى الإعلانات لأرى هل النقطة موضوعة تحت الجيم أم فوق الخاء. يصير كل شيء مفهومًا. فهذه بداية مهرجان تخريبى بكل معنى الكلمة. وإلا ما معنى أن نلوث كل القيم والأصول والقواعد بدعوى التَّجريب؟ ولماذا يقتصر دعاة التَّجريب؟ ولماذا يقتصر دعاة التَّجريب على بهدلة الفن فقط. ولا يجرُؤون على التَّجريب فى الطب أو التَّشريح أو الصيدلة أو العمارة أو الميكانيكا؟" [202].

201- محمد العزب موسى: جريدة الأخبار اليومية، دار أخبار اليوم، القاهرة، عدد 12270، 1999/9/8، ص (يوميات الأخبار)

202 المرجع السابق، يوميات الأخبار.

ثم يستطرد صاحب المقال ليقدم نموذجًا للفساد من وجهة نظره، ولتشويه المجتمع والقيم تطبيقيًّا على ما شاهده ليلتها مسرحيّة اللعبة (لمنصور محمد) والتى اعتبر كاتب المقال أنها وجهت إلى نسف الماضى والحاضر والمستقبل والقوميّة والدين والثقافة والوطنيّة.

وبتحليل آراء الكاتب يتضح لنا أنه ينطلق من مفهوم للتجريب يقوم على مفهوم قاصر للمصطلح، إذ إنّه فهم كلمة تجريب بمعنى يجرب ممارسة الشيء كى يتعلمه كما يجرب المبتدئون الأشياء التى لا يعلمون عنها شيئًا، وتأتى النتائج كيفما تجيء عشوائيّة صحيحة، مخطئة. ذلك أن وجهة نظره التى يدعمها بأمثلة من مجالات مختلفة تعبر عن التّلقى الخاطئ لمفهوم التّجريب فهو يسأل عن شعورك إذا ما قال لك مهندس إنه سيقيم لك عمارة بلا أساس على سبيل التّجريب.

وهذا أمر لا ينطبق على مفهوم التّجريب الذى يضع فى اعتباره- كما اتضح مما سبق أن رصده الكاتب- أنه يستفيد من إنتاج المسرح الإنسانى كله بالعودة للتاريخ وبالاستناد للتنوع الثقافى.

وذلك الهجوم الحاد هو أحد النماذج التى لم تبذل أدنى مجهود لفهم كلمة تجريب، وكما أنها هاجمت إلى أقصى حدود الهجوم الذى وصف المشروع بالتّجريب.

وفى هذا الإطار الذى يعتمد الشك فى النوايا بل الاتهام ترى زينب منتصر بمناسبة افتتاح المهرجان بعرض سفر المطرودين أن:

"الألغاز كثيرة.. والألغام أكثر.. ولا أحد يستطيع أن يفسر لكن جوهر المشكلة ليس نصًّا لقيطًا.

وجوهر المشكلة هو جوهر الاختيار وجوهر الفلسفة.. تلك هى الحقيقة التى ينبغى ألا تزوغ بعيدًا عن أبصارنا، إنها فلسفة التّجريد والتّسطيح، والغرق فى المجرد والمطلق.. إنها فلسفة التّهويم والبكاء على إنسانيّة معلقة فى الفراغ بحس ينزف عدميّة، وهى فلسفة الإيهام والوهم.. لأنها فلسفة تجريد المسرح العربى والثقافة العربيّة عمومًا من أمضى أسلحتها الكلمة ... وتجريدها من أجمل كنوزهما: التُّراث... بهدف طمس الهويّة، وطمس التّاريخ وطمس الجغرافيا." [203]

203 زينب منتصر: روز اليوسف، مؤسسة روز اليوسف، عدد 3352، القاهرة، 1992/9/27، ص (65)

إن محور الهجوم هنا من زاوية أكثر معقوليَّة عما سبقت إذ إنَّه يشتبك مع فلسفة المهرجان / المشروع التَّجريبي المعاصر اشتباكًا واضحًا، وإن كان على خلاف مع وجهة نظر الكاتب، إلا أن الاتهام هنا يقوم على أسانيد ولا يقف عند خفة استخدام لفظ تجريب، ولكن يظل رغم أسانيده: طمس الهويَّة ... تجريد المسرح والثقافة العربيَّة عمومًا من أمضى أسلحتها الكلمة .

عمومًا تلك هي محاور المفاهيم النقديَّة والمسرحيَّة التي سبق وأن استعرضها الكاتب تمثل إجابة على أساس الاتهام، فالمشروع التَّجريبي لم يرفض الكلمة، كما أنه لم يطمس الهويَّة، كما أنه بعيد كل البعد عن الشفاهيَّة والكتابيَّة التي تعتمد الكلمة أساسًا جوهريًّا لها مثل الشعر والرواية وغيرها من فنون الكتابة، ولا يوجد أدنى تصادم بينها وبين فنون الأدب. إلا أن الكاتب يرصد ذلك النموذج من الكتابة النقديَّة التي تقف على أبواب الرفض والعداء كنوع من رصد الاستقبال الثقافي وأداء النقد المسرحي التَّجريبي.

ثم يعود الكاتب إلى رأى محمد العزب بعد مرور عام على رأيه السابق في عرض اللعبة، ليعضد رأيه برأى ناقدة مسرحيَّة ممارسة منذ زمن بأدوات تخصصيَّة هي سناء فتح الله. فيقول تعقيبًا على ما شاهدة في افتتاح المهرجان التَّجريبي 1992 ليقول:

" قلت: للزميلة الناقدة الفنيَّة سناء فتح الله التي كانت أشد سخطًا مني تكاد تتفجر هما وغيظًا إن الشيء الوحيد الذي ينقص هذا العرض هو استدعاء لجنة من مجلس الشعب لتبحث كيف تهدر أموال دافعي الضرائب عبثًا، ولجنة من القضاة ورجال النيابة لإصدار أحكام صارمة على من تورطوا في هذه الجريمة بالتَّأليف والإخراج والتَّمثيل والإجادة، ولجنة من أطباء وعلماء للنفس لإزالة آثارها النفسيَّة المدمرة في المشاهدين الأبرياء، ولجنة من رجال الأدب والفكر ليقولوا لنا أي نوع من التَّخريف شاهدناه، أما ضيوفنا الأجانب من الناطقين بالضاد، وبكل اللغات الأخرى فكانوا حاضرين يشهدون خيبتنا، وما أظن أن في جعبتهم – وهم جميعًا من (التَّجريبيين) – شيئًا أكثر تخريفًا وتجريبًا مما رأينا، ولكنهم حتمًا سيضحكون طويلًا على هذه الخيبة التي يعرفها المضيف.

قالتْ: الزميلة سناء فتح الله.. لعن الله بيكيت، لقد أرادوا أن يقلدوه، فأغفلوا أعماقه وآفاقه، واستبقوا لامعقوله وخرافاته.

قلت لها: أعتقد أن بيكيت مظلوم، ولو شهد هذه المسرحيَّة لعاد من فوره إلى المسرح التَّقليدى، أو لأطلق الرصاص على رأسه!" (204).

إن نبرة الهجوم فى تلك المرة على المهرجان / المشروع التَّجريبى تزداد فى حدتها وتتهم الجميع بعداء واضح يصف المشروع (بالجريمة) ويطالب بالتَّحقيق فيها عن طريق لجنة أعضاء مجلس الشعب وغيرها من اللجان لعلاج آثار تلك الجريمة النفسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، بل ويتهم الجميع بالتَّخريف بما فيهم ضيوف المهرجان العرب والأجانب، والذين يصفهم بالتَّجريبيين على سبيل السخريَّة الشديدة.

إن ذلك النوع لا يناقش، إن تلك الدرجة فى الحدة من درجات الاستقبال تتجاوز حدود الشك والاسترابة إلى منطقة أكثر صعوبة وهى الاتهام الصريح للفعل الثقافى المختلف والمغاير والقادم من يسار الفكر لا من يمينه بأنه جريمة!

وتكرر مثل تلك النماذج من الاستقبال النقدى الرافض وبشدة على مدار سنوات المشروع التَّجريبى، بل ومن المشاركين فى فعالياته فى بعض الأحوال كما شاهد الكاتب بنفسه فى الحوارات الدائرة فى منتديات المثقفين ولقاءات المسرحيين، ولكن المؤسسة تكمل المشروع وتدعمه بكل قوة، مما يجعل بعض الأصوات النقديَّة الأخرى ترصد بحكمة أكثر ما دار فى سنوات المشروع التَّجريبى، وفى ذلك النوع من الاستقبال يمكن رؤية رأى د.محمد عنانى:" عشر سنوات من (المسرح التَّجريبي)" وبعد ما قيل ويقال، وهو كثير ما يزال الجمهور يسأل ما هو التَّجريب! لم يعد أحد يقتنع بأن التَّجريب هو استكشاف طريق جديدة أو ارتياد أساليب حديثة للعرض المسرحى، فالجديد عندما يتكرر يصبح قديمًا، ولقد تكرر على مدى هذه الأيام العشرة من الأساليب والطرق ما يكفى لبلبلة الأذهان– فأين الجديد فى (فركشة) الشكل المسرحى، أوفى الارتجال، أو فى الرقص والتَّواثب والغناء" (205).

ويستطرد الناقد ليرى:"أن حصاد السنوات العشر يقطع بأن ما كان (تجريبيًّا) (استكشافيًّا) قد أصبح تقليديًّا وهو يقوم على فكرة واحدة يمكن تلخيصها فى العداء

204- محمد العزب موسى: جريدة الأخبار، دار أخبار اليوم، عدد 12582، القاهرة 1992/9/6، ص (يوميات الأخبار).

205- د: محمد عنانى: مجلة المسرح، العدد 119/ 120، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (أكتوبر/ نوفمبر) 1998، ص (الافتتاحية).

لأدب المسرح أى لتراث المسرح الأدبى العالمى أو ما يسمى بالدراما Drama تفريقًا لها عن المسرح Theatre- ويتجلى هذا العداء (فى مصدره) فى رفض اعتبار المسرح بناءً أدبيًا قائمًا على المبادئ الفنيَّة المعروفة من صراع وتطور ورسم للشخصيات وما إلى ذلك، وإحلال أى شىء محل ذلك، أى أن التَّجريب أصبح يعنى، بإيجاز تقديم أى شىء وكيفما اتفق ليحل محل الفن ذى القواعد والأصول، وإن كان قد تطور الشكل الجديد فأصبحت له هو الآخر قواعده وأصوله" [206].

إن تلك المناقشة بغض النظر عن المحتوى إلا أنها تدخل فى منطقة منطقيه قابلة للمناقشة، فلا هى تتهم إلى درجة وصف المشروع بالجريمة، ولا هى تستعدى إلى درجة طلب محو أثار الجريمة النكراء بمجلس الشعب وأطباء علم النفس، ولكنها تحدد المشكلة فى فكرة واحدة هى العداء لأدب المسرح، وهو الأمر الذى يمكن رؤيته لموقف فكرى وإن كان بالطبع فى ضوء التَّقاليد الفنيَّة الجديدة أصبح التَّفريق بين الدراما والمسرح على المستوى النقدى والأكاديمى والتَّطبيقى أمر وارد فى معظم الاتجاهات المسرحيَّة فى العالم، وبالتَّالى فإن ما يحدث داخل المشروع التَّجريبى من وجهة نظر الكاتب، لم يعد هو مجرد تفتيت عشوائى للشكل التَّقليدى بل هو استجابة للتفتيت ولإعادة التَّركيبْ فى شكل وأداء الدراما والمسرح معا، وذلك استجابة لتقاليد فنيَّة جديدة فى المسرح بشكل عام سبق وإن عرض لها الكاتب فى مبحثه النظرى الحداثة وما بعد الحداثة.

وإذا كان الفن اختيار فإن اختيار التَّقاليد الفنيَّة الراسخة، لا يتعارض فى طبيعة الأمر مع اختيار الآخرين لتقاليد جديدة تأتى فيها مسالة تفكيك وتفتيت الشكل المسرحى التَّقليدى مدخلًا أساسيًّا للتناول الفنى.

ومن زاوية أخرى تدخل عبلة الروينى الناقدة المسرحيَّة بالموقف إلى منطقة يراها الكاتب صلب مشكلة التَّأويل والتَّلقى والاستقبال للمشروع التَّجريبى ككل، وهى مشكلة عميقة يراها الكاتب حجر الزاوية فى بحثه ككل، والتى يتحرك نفس المشروع التَّجريبى من خلالها، وهى ترى التَّجريب شرط مفارقة:

" فإذا كان التَّجريب- كمفهوم – يعنى الخروج والتَّمرد والتَّجاوز، والمؤسسة تعنى

206- المرجع السابق: ص (الافتتاحية).

النظام والنسق الثابت والمحافظ. وإذا كان التَّجريب على الأغلب قرارًا نخبويًّا فى مصر داخل المهرجان، يكاد يصبح قرارًا مؤسسيًّا نتيجة المؤسسات المسرحيَّة الحكوميَّة وتعتمده إدارة المهرجان الرسميَّة" (207).

والكاتب فى تقديره أن تلك هى المشكلة الحقيقيَّة إذ إنَّ المؤسسة هى التى قامت بدور النخبة وبدور الهامش وبدور المتمرد على الثوابت والقواعد، مما أدى إلى جعل الأداء معكوسًا إذ استرابت النخبة فى معظمها فى الأمر. بل إن عدد من أصحاب الفكر التَّجريبى خارج المؤسسة ظلوا على موقفهم الواضح وهو البقاء على هامش المشروع التَّجريبى ككل.

ولكن هؤلاء كحسن الجريتلى وفرقة الورشة، وهو أقوى وجه منظم للفرق الحرة / المستقلة صاحبة" ميزانيَّة وانتظام وتقاليد منظمة للعمل" المستقرة، فقد ظلوا على إصرارهم على العمل دون برامج مشتركة مع مشروع الدولة التَّجريبى، وبعض الفرق الأخرى عاشت على دعم المراكز الأجنبيَّة وفى بعض الأحيان الشراكة مع الدولة، ولكن يظل صوت المؤسسة فى المشروع التَّجريبى هو الأقوى على مستوى ترجمة أهم التيارات والمفاهيم النقديَّة والمسرحيَّة فى مشروع إصداراته، وأيضًا على مستوى تقديم أحدث النماذج من العروض التَّطبيقيَّة في العالم، ومن مختلف الأماكن والاتجاهات، وعلى مستوى إنتاج العروض عبر مؤسسات الدولة المختلفة.

حقيقة الأمر أن الدولة لم تصادر دور النخبة، ولكن الجماعة المسرحيَّة المستقلة لم يتأكد وجودها الذى ما زال لا يشكل تيارًا قويًّا بمعنى الكلمة، ولكن الأفراد المستنيرون داخل المؤسسة هم الذين وجهوها كمؤسسة للعب دور غريب أن يصدر منها، وهو دور لم يصادر من وجهة نظر الكاتب دور الجماعة المسرحيَّة المستقلة التى بقيت بأفكار أفرادها التَّجديديَّة، والتى كانت موجودة من قبل المشروع التَّجريبى المعاصر — عاجزة لا حول لها ولا قوة فى تقديم تيار مختلف فقد ظل الإنتاج الخاص فى إطار المسرح التِّجارى طوال الوقت.

إن تبنى المؤسسة لمشروع على يسار الفكر المسرحى الثابت والتَّقليدى أزعج العديد من رموز المسرح المصرى، وأزعج العديد من مخرجيه ونقاده عبر مفهوم الصدمة وعبر

---

207 عبلة الروينى: جريدة الحياة اللندنية، العدد 12993، يوميًّا، لندن 30 (أيلول) 1998، بدون صفحة، الوثيقة من أرشف الناقدة الخاص.

التَّهديد بفقد أدوار وأهميَّة بعينها احتلها العديد منهم لفترة طويلة، مع إصرار عظيم على المواصلة الغنائيَّة العذبة لأنشودة أزمة المسرح المصرى.

ولكن ما فعلته المؤسسة الرسميَّة لم يسرق دور أحد؛ لأن الهامش والمختلف والمتعلم والموهوب والتَّجريبى والنخبة لم يؤسس مشروعًا يمثل جماعة مسرحيَّة، كما لم يؤسس لحركة مغايرة اللهم إلا حركة الفرق المستقلة، والتى رغم اهتمام العديد من النقاد بها فى مصر لا تزال حركة تنشد دعم العديد من المؤسسات اللهم إلا الاستثناء غير القابل للاحتواء المتماثل فى فرقة الورشة غير الاعتماديَّة على أحد، كما أن نموها جاء فى إطار الأفكار التى تسبب فى انتشارها ووجودها المشروع التَّجريبى فى مصر.

وإن كان قد تسبب وفقًا رأى بعض النقاد فى استلاب من نوع آخر لم يكن المهرجان التَّجريبى يقصده ولم يستهدفه وهو الاستلاب فى معظم العروض المصريَّة التى تسعى للمشاركة فى المهرجان، دون الاهتمام بالشق الهام فى الأمر- وهو المشروع التَّجريبى- والجمهور المصرى أو قل المشهد التَّجريبى المتوجه لمتلق مصرى.

وهو ما تراه وعبرت عنه عبلة الروينى الناقدة المسرحيَّة:

" لم يعد الأمر مجرد استعارة نموذج مسرحى غربى بل – الأشد خطورة – هو استعارة المتفرج الغربى ذاته، والنتيجة مزيد من تعميق التَّبعيَّة وصياغة مسرحنا وفقًا لرؤى ومفاهيم استشراقيَّة وتستوقفنا تجارب مسرحيَّة لمخرجين بينهم ناصر عبد المنعم الذى منذ أن نجحت تجربته الإخراجيَّة فى مسرحة رواية يحيى الطاهر عبد الله (الطوق والإسورة) ونجح فى صياغة حالة طقسيَّة لمفردات الحياة الشعبيَّة فى صعيد مصر وهو يواصل سنويًّا الأسلوب نفسه بشكليَّة أكثر اتساعًا قدم فى مهرجان العام الماضى (أيام الإنسان السبعة) عن رواية عبد الحكيم قاسم، وقد هذا العام (خالتى صفيَّة والدير) وقد أفسد الإعداد المسرحى السطحى رواية بهاء طاهر، خاصة أن المخرج اكتفى بانشغاله الأساسى فى تقديم أشكال الفرجة الشعبيَّة. [208]"

وتواصل الناقدة فى بقيَّة مقالتها ملاحظة مناقشة المحتوى والرغبة فى استعداد المتفرج الأجنبى فى مخدة الكحل لانتصار عبد الفتاح، وأيضًا فى المحاولة التَّوفيقيَّة

208 محمد العزب موسى: جريدة الأخبار اليومية، دار أخبار اليوم، القاهرة، عدد 12270، 8/9/1999 ص (يوميات الأخبار)

بين الحكى الشعبى والكورس الإغريقى فى غزل الأعمار لحسن الجريتلى، أما الانشغال بالجسد دون المحتوى فهو الصيغة التى تراها غالبًا فى أعمال وليد عونى الراقصة وهذا التيار بشكل عام.

إن رصد عبلة الروينى على الرغم من أن مسألة المحتوى المباشر وغيابها أحد عناصر فنون ما بعد الحداثة، إلا أن ذلك الغياب للمحتوى فى موطنها الأصلى هو تعبير عن محتوى فى حد ذاته، ومقارنتها هى من وجهة نظر الكاتب مقارنة ثقافيَّة ترصد ما يحدث وتحاول أن توجه الأمر نحو نوع من التَّفاعل الثقافى يضمن للمشروع التَّجريبى نموه وازدهاره بشكل طبيعى فى حضن الجمهور المصرى بهمومه، وقضاياه الحقيقة المسكونة بطاقات إبداعيَّة لانهائيَّة.

وهى ليست بالنظرة الاجتماعيَّة البحتة ولكنها أيضًا فى تقدير الكاتب نظره ذات طابع جمالى بالتَّأكيد.

وفى هذا المنحنى تكمل الناقدة وجهة نظرها فى أداء أهم عناصر المشروع التَّجريبى فاعليَّة، وهو قدرة مهرجانه على تقديم العروض المسرحيَّة الناجحة فى تمثيل أهم التيارات العالميَّة فتقول عن سياسة المهرجان فى هذا الأمر إنها تقوم على:

" تطبيق (سياسة الكم) أكثر من (سياسة الكيف) واستمرار الرؤية الاحتفاليَّة بما تضمنه من قدرة على حشد أكبر تجمع مسرحى عالمى فيما يشبه (المظاهرة الإعلاميَّة)[209].

وتخضع سياسة الكم فى الوقت ذاته لميزانيات محددة وتفرض أختيار العروض المشاركة بالمهرجان (خاصة الأوروبيَّة) وفقًا لاتفاقيات التَّبادل الثقافى بما ينتهى بالضرورة إلى عروض رسميَّة أو عروض متواضعة المستوى: بينما الفرق المسرحيَّة المحترفة والفرق المستقلة ذات التَّاريخ المسرحى، والتَّجربة المميزة تشترط لمشاركتها أجورًا باهظة، وهو أيضًا ما لا يملكه المهرجان عمليًا.. من هنا يفتتح المهرجان أيامه ولياليه للفرق الشابة، وهو ما أكده د./ فوزى فهمى رئيس المهرجان ورئيس أكاديميَّة الفنون المصريَّة آنذاك، أن رهان المهرجان على مسرحيات الشباب مشيرًا إلى تجربة المسرح الفرنسى الأشهر جان

209 المرجع السابق: بدون رقم صفحة، الوثيقة من أرشيف الناقدة الخاص.

فيلار وتجربته في تأسيس مهرجان أفنيون، إننا نعير المسارح الفتيَّة انتباهًا ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح"[210].

إن مثل تلك الملحوظة يمكن للكاتب أن يقبلها في إطار النقد القائم على الخلاف حول سياسات عمل وأفكار، تصنع الأداء الثقافي وقابلة للتعديل من خلال طرح سياسات بديلة أو تعديل سياسة الكيف بالتَّدرج نحو سياسة الكم، ولكن الناقدة في تأملها لأفكارها تستدرك، لتذكر أن اختيار الشبان والمسارح الفتيَّة هو اختيار المهرجان الفكري، وهي في استدراكها تذهب مذهبًا استنكاريًّا، فهي لا توافق تمامًا على ذلك وتلفت النظر إلى ضرورة استقدام الفرق المستقلة ذات التَّاريخ المسرحي حتى يمكن تحقيق فائدة أكبر.

وتلك الملحوظة من وجهة نظر الكاتب مثلها مثل ملحوظة الناقدة حول استعادة المتفرج هما مفارقتان أساسيتان في إطار المسكوت عنه، يجب النظر إليهما.

وفي إطار الموقف النقدي خارج نطاق الاتهام يمكن الاستفهام عن الالتباس مع د.حسن عطيَّة الناقد المسرحي، وعن غياب دراسة عن الجمهور والتَّلقي لعروض المسرح التَّجريبي وهو المستهدف النهائي فهو يرى:

" نظرًا إلى غياب أي دراسة عمليَّة لاستجابة الجمهور لعروض مهرجان المسرح التَّجريبي، وهو جمهور بطبيعته نخبوي، يمثل شريحة من الجمهور العام، ويجد مثيله وبشكل جلي في مهرجانات المسرح العربي مثل عمان وعمون وقرطاج بعد أن تحولت العروض العربيَّة بهذه المهرجانات، ومعها مهرجان القاهرة بالطبع في السنوات السابقة، إلى أعمال ملغزة تدشن داخل الغرف المغلقة بنفر من نقاد الحداثة، باعتبارها نماذج فذة ومسايرة لزمنها وفنونه والمجرب أعلى من الكلاسيكي، والغامض أعلى قيمة من المفهوم، حيث لا يدركها غير النخبة التي يتعلق بها هذا الإعلامي أو ذلك الناقد والذي يخشى أن يتهم بالتَّقصير عن متابعة أحدث الاتجاهات العالميَّة، إذا ما أعلن عدم فهمه لها" [211].

ويستطرد الناقد ليرى:" بينما الجمهور العام خارج إطار هذا المهرجان ومناظراته

---

210 عبلة الرويني: مجلة الفنون، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الحادي عشر، الكويت، نوفمبر 2001، ص (46).

211 د. حسن عطية: مجلة الفنون، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد الرابع والثلاثون الكويت أكتوبر، 2003، ص (52).

النقديَّة، حول مفهوم التَّجريب وعلاقة العروض المقدمة بذائقة مجتمعنا العربى، وهو أمر لا يمس المهرجان فى شىء، فقيمة المهرجان الكبرى فى استمراره بالاحتفاء بالتَّجريب، وهو غير مسئول عن نوعيَّة العروض القادمة إليه، وإنما هى مسئوليَّة أصحابها وجمهورها المشاهد" [212].

والحقيقة التى أصبحت تعبيرًا نقديًّا كلاسيكيًّا حيث تعددت نسبتها وأصبح عدم. وامتلاكها هى، وعدم القيام بدور حارس المجتمع والثقافة وهو، هى وهو من صفات نقاد الحداثة وما بعدها.

ولكن الحقيقة من وجهة نظر الكاتب ولإصراره على أن للناقد دورًا هامًا فى حراسة الثقافة ومراقبة حركة المجتمع دون وصاية أو جمود، إنه ما اضر شىء بالمشروع التَّجريبى كما اضربه المدعون والمهللون المنتسبون بزيف للنخبة الساعية إلى الانفصال بالمسرح، كما تنفصل بالثقافة إلى دوائر نخبويَّة تنشد المتعة والانفصال بعيدًا عن الواقع. والناقد د. حسن عطيَّة وهو يقرأ ذلك المشهد يضع يده على وجه آخر من النقد المهلل بلا وعى، أو الذى يقوم على الادعاء، ذلك المزاج الادعائى الذى يحاول أن يعبر عن مساحة من الفهم غير حقيقة هو الذى أضفى على المشروع الجاد (المشروع التَّجريبى المعاصر) صفة من الادعاء والهزل.

وربما كانت الحالة السيئة التى لا يشفى منها مسرح الدولة إلا نادرًا هى السبب فى اتهام المشروع التَّجريبى بأنه مشروع الدولة البديل للمسرح دون أن يضع أحد فى اعتباره أن التَّجريب لا ينفى الثابت، وأن العالم حينما يأتى إليك بفنون فإن ذلك لا يلغى فنونك، ولكن الاستلاب والتَّبعيَّة التى تتجلى رفضًا حادًّا أو مدحًا زائفًا هما من أسباب عدم قدرة المهرجان/ المشروع التَّجريبى على النقاد بقوة إلى صلب العمل المسرحى.

ولكن الناقد ورغم ما يضعه من محاذير يقر فى بداية مقالة برأى إيجابى فى المشروع التَّجريبى، إذ يرى أنه:

" أثبت تأثيره اللامحدود على المسرح العربى، وقدرته على نقل المسرح نقلة نوعيَّة وجماليَّة كبرى، حولته من فن الأداء الصوتى المعتمد على المنطوقة لفن الأداء الحركى

---

212 المرجع السابق: ص (52)

المرتكز على فنون الصورة المرئيّة، من تعبير جسدي وسينوجرافيا حيويّة يلعب فيها الديكور والأزياء والأكسسوارات والمؤثرات الضوئيّة دورًا أكبر من مجرد الإطار المادي الذي تتحرك داخله الشخصيات وتنطق كلماتها النصيّة مما جعل المسرح حقًا أبًا للفنون، يجمع كل الفنون السمعيّة والمرئيّة في بوتقة واحدة، لا تمايز داخلها بين فن وآخر ولا هيمنة للكلمة الملفوظة عن بقيّة فنون العرض الأخرى" (213).

ولكن حقيقة الأمر أن هناك بعض العروض التّجريبيّة بغض النظر عن جمهور النخبة قد وصلت للجمهور العام، وهي نماذج عديدة لا يريد الكاتب أن يعددها وإن انحصر معظمها في عروض الكوميديا والفارس، التي قدمت مشهد مسرحي جديد وشعبي ومتطور، وهو الأمر الذي يرصده الناقد والباحث حازم شحاتة، إذ يقول في مقاله:

" إن كان هناك وقت، مرتجلة سويديّة روح مصريّة، قد انتهكت الفرقة السويديّة قدسيّة أشهر نصي درامي في تاريخ المسرح الكوكبي وهو (هاملت) شكسبير، بدءا من اختزال عدد الممثلين إلى أربعة فقط (ثلاثة رجال وممثلة) ومرورًا باقتحامه بأفعال المهرجين والجمهور ونهاية بالمحاكاة التّهكميّة التي تشكل جزءًا أصيلًا من ثقافة المهرج ومن منهج الارتجال.

... لقد أحب المصريون هؤلاء المهرجين الأربعة الذي تلبسهم (شبح) مصري أنطقهم بلسانه أحيانًا، وبث فيهم من روحه الساخرة باقي أحايين العرض، وتذكرنا معهم عرضا سويديًا قدمه ممثل بارع من سنوات قدم (هاملت) أيضًا في مونودراما ساخرة كما تذكرنا فرقة (ماسكا) الرومانيّة وعرضها اللافت (المهرجون) وكذلك تذكرنا فرقة تراثنا من فنون الارتجال والنقادَ الكلاسيكيين الذي يقدسون النص، وكثيرًا ما قرأناه عن هاملت، والضحك من القلب" (214).

ولكن رغم كل ما يمكن أن يحدث من التباس واتهام وتفهم وتداخل وحدب وإعادة تقيم موضوعي فإن أحد النقاد المنتمين لشرف الضمير النقدي وهو نبيل بدران يكتب مبكرًا عام 1992 والمهرجان تتلاطمه أمواج الهجوم المؤسسة زيفًا على مفهوم الهويّة

213- المرجع السابق: ص(52)

214- حازم شحاتة: التّجريبي، نشرة يومية تصدر بمناسبة مهرجان المسرح التّجريبي الخامس عشر ، (العدد لسابع) وزارة الثقافة، القاهرة، 7 سبتمبر 2002

والدفاع عن الثوابت فيقول:

"حتى لو فكر وزير الثقافة فاروق حسنى فى إلغائه سنعترض وسنرفض فكرة الإلغاء؛ لأن هذا المهرجان لم يعد ملكه هو.. وليس فقط إنجازًا تتباهى به وزارة الثقافة بل أصبح ملكًا وحقًا وإنجازًا لكل المسرحيين، ولكل محبى الفن المسرحى، سيكون قرارًا متسرعًا إغلاق النافذة الوحيدة التى نطل منها على احدث إبداعات المسرح فى العالم رضوخًا واستسلامًا لأصحاب النوايا السيئة والمصلحة الشخصيَّة الذين لم تعد دوافعهم خافية على أحد – فالذين يطالبون بإلغاء مهرجان القاهرة للمسرح التَّجريبى هم أنفسهم الذين هللوا وصفقوا وكادوا يرقصون فرحًا به وطربًا – وكادوا يصبحون المتحدثين الرسميين باسمه.. فما الذى جرى؟" (215).

ويستطرد الناقد ليكمل وجهة نظره:"الإجابة- بكلمات وبعبارات شديدة الوضوح– إن أسماءهم رفعت هذا العام من قوائم اللجان الرسميَّة ومن كشوف المكافآت الجزئيَّة تقلص هذا العام نفوذهم ووجودهم فقللوا وخفضوا من اهتمامهم بالمهرجان ومهدوا لحملات انتقاميَّة تستهدف إلغاءه – فإما أن يتواجدوا فى كل اللجان وفى كل كشوف المكافآت وإما أن يهدموا كل شيء ليقفوا بشماتة فوق الأطلال(نوع من البلطجة لم يعد السكوت عليه لائقًا) وراجعوا كشوف مكافآت الأعوام الماضيَّة..." (216).

إن الكاتب يدلل بالنموذج السابق على أن المصالح الشخصيَّة والعامة ذات الطابع الفئوى كثيرًا ما تتحكم فى عمليات الاستقبال للمشروعات الفنيَّة الجديدة، والكاتب يقوم بالحديث المكشوف ليصل لنتيجة هامشيَّة وهى أن الدوافع وراء دراسات الاستقبال كثيرًا ما تكون غير ذات طابع جاد بالاستناد لأفكار ورؤى بعينها.

ومثل ما كتب نبيل بدارن فإن الكاتب فى تتبعه لطبيعة المعارك حول المشروع التَّجريبى الخلافى يتأكد له هامشٌ مختلفٌ فى أداء الصفحات المتخصصة هو أنه رغم كل شيء كما ترى الناقدة مايسة ذكى ويرى الكاتب معها أنه:

" ما زلت أومن أن المجلات الثقافيَّة والصفحات الثقافيَّة فى الصحافة

215- نبيل بدران: مجلة آخر ساعة، دار أخبار اليوم، (أسبوعيه)، عدد 3022، 1992/9/23، بدون صفحة، من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

216- المرجع السابق.

المصريّة كان من الممكن أن تقوم بدور حيوى فى إنتاج ثقافة هامش قوى ولا أجرؤ أن أتحدث عن قلب الصفحة أو متنها، بعد وقوف متواضع حزين فى كواليس العمل الثقافى وأمام شاشات العمل الإعلامى فى بلدنا العزيز.

كان من الممكن لثقافة الهامش القوى أن تناوش، وربما تناهض طغيان فنون وكلمات الغلظة والهوس التّجارى الذى يحتل مركز الانتباه والتّأثير" [217].

إن تعبير"كان من الممكن" يتضمن نفيًا إيجابيًّا ففى العديد من الاستثناءات استطاعت تلك الصحف فى صفحاتها اليوميّة والأسبوعيّة، والشهريّة، أن تدعم ذلك الهامش المتخلف، ورغم خفوت دورها لسباب عديدة فإن بعضها ما زال قادرًا على التّصدى للقبح بشكل واضح مثلما فعل نبيل بدران.

5 - غواية اللعبة وثمن الغواية: (قراءة فى ممارسة الحريّة)

إن التّجربة والديمقراطيّة كلمتان تكادان تتبادلان الموقع فلا ديمقراطيّة بدون مناخ ديمقراطى، والتّجريب هو فعل لا يتنفس إلا فى الحريّة ولا يتحقق إلا فى مناخ عام من القدرة على قبول الاختلاف، والغواية تأتى على غير العادة أيضًا من المؤسسة كما جاء التّحريض على التّجريب، فالمؤسسة سهلت الإحساس بممارسة الخروج لإحساسها الحقيقى بخوف تاريخى وتراث من الإحساس بخطر السكون، وقد صدق الشاب المستعد للغواية منصور محمد كل الدوافع الراقيّة بدعم من مؤسسة تغوى بالحريّة، فكانت مسرحيّة اللعبة التى ابتهج بها المسرحيون وحصدت إعجاب الجمهور ومختلف التيارات النقديّة فى مصر، وتظل من وجهة نظر الكاتب مسرحيّة اللعبة دليل على أن استلهام مشكلات الواقع الطازج المعيش والاشتباك مع المشهد اليومى، على خشونته هو نقطة التّماس الأساسيّة مع التّجريب، القادر على تغيير الصورة المسرحيّة وعلى التّماس مع جمهور أوسع فى ذات الوقت.

ولكن وبعد نجاح جماهيرى مدوٍّ واستقبال نقدى يصل إلى حد الاحتفاء التّام واهتمام من المؤسسة بالمخرج والعرض إلى حد أن اختاره المهرجان ليكون هو عرض افتتاح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى عام 1991، بعد أن كان نجم المسرح المصرى طوال العام.

---

217 مايسة ذكى: هوامش دراسية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، القاهرة، ص (٩).

وهنا استبدت الغواية بالمخرج الشاب. وكان مترددًا بشأن قدرتنا كجمهور وكمؤسسة على استيعابه. فكان قد أراد أن يفاجئنا بمشهده الجديد الذى لم يعرضه من قبل وهو على يقين طفولى بقدرة الجميع على الدهشة والقبول والتّسامح إن كان الأمر به بعض الخروج ولكن الغواية المستبدة بصاحبها الفنان البرىء الصادق المولع بالمسرح دفعته دون أن يدرى خارج منطقة الخطوط الحمراء.

وهنا تعود المؤسسة لدورها الحقيقى وتدعى الثوابت بل وتعاقب على الخروج، وهو ما حدث مع منصور محمد. فبعد التّشجيع المتصل والاهتمام النقدى والرسمى حدثت الحادثة الدالة – حادثة مشهد البترول– لتتحول المأساة بعد عرض الافتتاح إلى ساحة حرب ولحظة الخروج والحريّة، اجتمع عليه الجميع لا يريدون تصديقها، وها هو أحدهم يحكى الحكاية كما أراد المسئول عن سردها لنا أن تبدو كالآتى:

" .... وعندما شاهد الوزير بروفة العرض للعرض طلب من منصور محمد حذف مشهد يسىء إلى مشاعر المسلمين، قال الوزير أن هذا المشهد غير فنى وليس له معنى ويشوه العرض، وافق الأخ منصور لكن فى حفل الافتتاح، الذى حضرته السيدة/ سوزان مبارك حرم رئيس الجمهوريّة وعدد كبير من الوزراء نجح فاروق حسنى فى استقطابهم وإقناعهم بحضور حفل الافتتاح قدم هذا المشهد الذى آثار استياء جميع الحاضرين باستثناء بعض أعضاء الوفود الأجنبيّة الذين صفقوا لهذا المشهد بالذات؛ لأن مخرجه مسلمًا فى دولة مسلمة يسخر من رمز إسلامى مقدس.

المشهد عبارة عن قطعة من ديكور للكعبة المشرفة وضعها المخرج وجعل مجموعة من الممثلين يطوفون حولها بين مترنح ومعتوه وأهبل..

ولم نصدق أعيننا المخرج يلقى على عرضه بصفيحة ماء قذر" [218]....

لقد حدثت اللحظة الحاسمة وأصبح المخرج يهاجم الإسلام فى أعز رموزه (الكعبة) وهو أمر غير حقيقى، فالمشهد كما شاهده الكاتب بعينه عبارة عن قطعة ديكور تشبه الكعبة المشرفة يطوف حولها مجموعة من الناس فى نداءات لا تشبه الحج ثم يستعير المخرج استعارة كثيفة الدلالة حين تستدير الكعبة لتصبح على الوجه الآخر بئر بترول،

---

218 المحرر: جريدة الأحرار، تصدر عن حزب الأحرار، عدد 718، القاهرة، 1991/9/9.

تصعد فوق البئر لا فوق الكعبة فتاة لترقص.

إن المخرج أراد أن يصف نوعًا من الإسلام البترولى، الذى عانت منه المنطقة العربيَّة وسخريته ليست من الإسلام بل من بعض أتباعه الذين اعتبروا البترول مقدسًا لقدرته على تحقيق نفوذ اقتصادى، قام بتصدير فكر خرافى للمنطقة العربيَّة هو ليس من صحيح الإسلام فى شىء.

الاستعارة بعيدة، تحتاج إلى حياد فى التَّلقى، الاستعارة لمخرج شاب استبدت به غواية الإبداع بشكل واضح فدفعته لمنطقة لا يعرف أن الدخول فيها غير مسموح، إن الاقتراب ولو بحسن نيَّة من رمز إسلامى كالكعبة المشرفة كفيل بإحداث مأساة كبرى فالدال/ والمدلول واستعارة الصورة المجسدة على المسرح لا يمكن مقارنتها بالفنون الكلاميَّة/ القوليَّة كالنثر مثلا والذى لو صاغ أحد الكتاب الاستعارة فى جملة معبرة كأن يقول:

حججتم وحجكم مردود عليكم .. فما لله طفتم ولكن للذهب الأسود.

ولكن كون ذلك قد حدث مع مشهد تجسيدى وفى ظل مناخ خائف مستريب فقد نسى الجميع الحريَّة والتَّجريب، وترك المغامر غير المدرب سياسيًّا فى مواجهة الجميع.

إن اللوحة فى تقدير الكاتب لم تكن تتعرض للإسلام ولا للكعبة التى يستحيل أن يقبل أحد منا أن تمس فهى بيت الله الحرام مقدسة مشرفة لدى الكاتب وبالطبع لدى الجميع، ولكن اللوحة كانت تتعرض للسياسة والبترول وبشكل أدق يصح أن تسمى لوحة البترول، ولو أن المخرج لم يكن مشبعًا بالغواية واكتفى ببئر البترول هو كحجر للطواف لربما مرت الأزمة ولم تستفز مشاعر هؤلاء جميعًا.

ولكنه لم يقصد الكعبة بل قصد الازدواج بين الدنيا/ والدين، الازدواج فى هؤلاء المسلمين الذين إذا ما استدار المشهد طافوا حول فتاة ترقص فوق بئر من البترول بعد أن كان الطواف حول الكعبة.

الكعبة المشرفة غير معنيَّة بالإساءة فى الدال ولا المدلول، كما هى كيان مستقل منزه عن الإشارة إليه، والمعنى سياسى / أخلاقى بلا شك، لكنه مشحون بظلال من الجرأة والسخرية الحادة والطفولة والقدرة على الإدهاش وصدق المبدع وثقته فى حسن الاستقبال وصدق النوايا.

ولكن عبلة الروينى تصف ما حدث بأنه كان حقًا صدمه فعقب عرض المسرحيَّة:" صرخ الجميع.. وكان السفير السعودى أول المحتجين.. وهى إشارة خطر (عظمتان وجمجمة) سبق أن أغلقت جريدة (صوت العرب) 1989 حتى الآن" [219].

إن الصدمة فى صراخ المحتجين... والإصرار على أن ما حدث هو خروج يجب العقاب عليه ... العقاب الذى انتهى من فرط الضغط وثقل الأزمة بنهاية حزينة للغاية هى موت فوضوى لمنصور محمد بحقنة خاطئة بمستشفى العجوزة..

ليس أمامنا أن نتهم أحد فالأمر كان طبيعيًّا لكنه كان علامة خاصة على زمن صعب يموت فيه الصغير كمدًا بعد أن يهزل الجسد ولا تحتمل جوانبه الروح الممتلئة بالإبداع.

" إن منصور محمد توقف قلبه فجأة، ومات كمدًا أما نحن الذين شاهدوا كل الأوراق فنعرف تمامًا كيف يمكن أن يتوقف قلب شاب فى التَّاسعة والعشرين من عمره كان يمتلك موهبة لافتة وطموحات وأحلامًا ممدودة وبراءة.

الرؤية واضحة.. للجميع فما ينهار ينهار بسطوع[220]"

وما بين المشهد الأول المغامرة والمشهد الأخير الموت تقع عدة مستويات من مقاومة المجتمع المسرحى للجديد على النحو التَّالى:

موقف نقابة المهن التَّمثيليَّة آنذاك:

تقدم مخرج العرض المتميز (اللعبة) الذى تقدمه فرقة (أستديو ممثل90) على خشبة مسرح ميامى مع مجموعة ممثلى العرض إلى أعضاء مجلس إدارة نقابة الممثلين الذين أشادوا بالمستوى المتميز للعرض بعد أن شاهدوه، وطالبوهم بإعطاء تصريح جماعى لكل العاملين فى العرض، ولكن ذلك لم يحدث.

إن عدم الاعتراف بأحقيَّة كل فرد بتصريح عمل خاص له عن تلك التَّجربة الحائزة على الاعتراف والقادمة من محاولة جادة لإنقاذ المسرح المصرى من سوء العلاقة مع الجمهور والفن معًا، لهو أمر غريب على حين تراق التَّصاريح على أعتاب المسلسلات التّلفزيونيَّة وغيرها.

---

219 عبلة الروينى: اليسار، العدد الثامن والعشرون، القاهرة، يونيو 1993، ص (73).

220 المرجع السابق: ص(73).

إنه عدم اكتراث بالجديَّة، كما أن صمت النقابة - حين اتهم الجميع منصور محمد وهى المؤسسة المعنيَّة بالدفاع عن حريَّة المبدع - كان علامة لافتة للانتباه.

مصداقيَّة النقد المسرحى فى علاقته بالجمهور العام:

"مسرح ميامى الذى تعرض فوقه (اللعبة) منذ عشرين يومًا يتسع لـ 600 متفرج، ولا يستقبل سوى 150 متفرجًا فى أفضل الأحوال. هل فقد الجمهور الثقة فى كلام النقاد، عندما تتصدى الأقلام النقديَّة لعرض هابط ترتفع إيرادات هذا العرض، لدرجة أن بعض أصحاب الفرق المسرحيَّة الهابطة يحلمون بأن يهاجمهم النقاد، حتى ترتفع إيرادات مسرحياتهم، وفي المقابل يتردد الجمهور فى مشاهدة بعض العروض التى ترحب بها أقلام النقاد! يبدو أن أزمة الثقة بين الجمهور والنقاد وصلت إلى الذروة، والجمهور معذور فقد تسلل إلى صفوف النقاد كل من هب ودب، وتدخلت المصالح والعلاقات لتوجيه كلمات بعض أصحاب الأقلام... وطبيعى أن تفقد الكلمات والأحكام النقديَّة تأثيرها.. إلى أن تعود الأوضاع المقلوبة إلى طبيعتها، ويعود للكلمة النقديَّة احترامها وحيادها بعيدًا عن المصالح والصداقات والسهرات!"[221].

إن غياب مثل تلك المصداقيَّة وغياب التَّأثير يعود حقيقة الأمر لترك مساحات إعلاميَّة كثيفة لهؤلاء الذين يتحدثون فى الفنون المختلفة دون اختصاص ولا دربة ولا سبب وجيه، وهى لا تؤدى فى النهاية إلا لخلط الأوراق والسعى خلف الولاءات التَّحتيَّة القائمة على المصالح الضيقة. ومن ثم فإن علاقة النقد مع الجمهور العام تظل فى ضوء المشروع التَّجريبى والأداء المسرحى العام تحتاج إلى صياغة جديدة وإعادة نظر. والكاتب لا ينسى وهو يدرس أزمة منصور محمد كجزء من دراسة الأداء الثقافى للنقد المسرحى فى مصر أن يرصد ما أحاط بتلك الأزمة من هوامش نقديَّة كشفت عن أعماق عديدة من الخلل فى مختلف المناحى المتعلقة بالعمليَّة المسرحيَّة. وأزمة الثقة بين النقد والجمهور إحدى العلامات التى تكشفهما التَّجربة المسرحيَّة الصادقة.

221- عبد الرازق حسين: جريدة الوفد. جريدة يومية تصدر عن حزب الوفد الجديد، عدد، 1155، القاهرة، 10/12/1990 بدون صفحة، المقال من أرشيف المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

التَّجريب والعلاقة بمؤسسة مسرح الدولة:

إن أهم مشكلة واجهت المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر هو ذلك التَّقاعس الحقيقى للمشروع طوال العام بحيث يصبح جزءًا من ثقافة العمل داخل المؤسسة (مسرح الدولة) فى إطار السماح بالطبع لباقى الأنواع المسرحيَّة فى التَّعبير عن نفسها، ولكن ذلك لم يحدث. والنموذج الدال هو مسرحيَّة اللعبة والدليل على ذلك ما كتبه الناقد نبيل بدران:

" كنت أتوقع أن يواصل مدير مسرح الشباب محمود الألفى حمايته وتشجيعه لمجموعة أستديو 90 بعد نجاح عرضها (اللعبة) الذى أشاد به وزير الثقافة أكثر من مرة.

وأشاد به النقاد مرات عديدة.. والمرشح حاليًّا للعرض خارج مصر... فهو بإجماع الآراء العرض الذى أعاد لفرق البيت الفنى للمسرح اعتبارها وهيبتها بعد موسم صيفى سيء السمعة.. وهو العرض الذى حقق بميزانيَّة متواضعة ما لم تحققه العروض التى أنفقوا عليها عشرات ألوف الجنيهات.

لكن محمود الألفى يريد أن يلغى من الوجود أستوديو 90 عقابًا له على نجاحه المباغت وراح يتحدث صراحة عن أستديو آخر بديل .. وعن آخرين سيشرفون على هذا الأستديو البديل بدلًا من المدرب والمؤسس الأصلى لاستديو90 المخرج منصور محمد"[222].

الحقيقة أن المؤسسة صاحبة فكرة المهرجان وإدارته فشلت فى تسويق خيالها التَّجديدى وحلمها التَّجريبى داخل الأداة الرئيسيَّة للمسرح فى مصر وهو مسرح الدولة الذى تملكه المؤسسة صاحبة المهرجان. وجاء النجاح فى تسويق الفكرة وطرحها للمخيلة الجماعيَّة فى الهامش وهى الفرق المستقلة/ الظاهرة التى لم تتأكد بعد والتى تطالب بدعم الدولة المادى. وهو الدعم الذى يحدث من الحين للآخر. وعلى الدولة صاحبة المشروع أن تبتهج لقدرتها فى تنشيط الهامش وشحذه بالمشروع وعليها أن تدعمه. فالأداة الأساسيَّة لها والتى تمتلكها غير قادرة على الاستمرار سوى فى الداء البيروقراطى إلى حد ما بالطبع. ويدعم هذا الهامش مسرح ومركز الهناجر للفنون وبعض الفرق التى تحتضنها مكتبة الإسكندريَّة وهوامش شاردة فى بعض نوادى المسرح

222 نيل بدران: آخر ساعة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد 2929، أسبوعية، القاهرة، 1990/12/12، بدون صفحة من أرشيف المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

بالأقاليم، على المشروع التَّجريبى أن يدعمها بقوة حتى تكتمل وتشب وتستطيع أن تعمل بعيدًا عن دعم الدولة التى لا يجب أن تترك الهامش المستقل فريسة للدعم الأجنبى طوال الوقت، وهو الدعم الذى لا يرفضه الكاتب فى إطار تعامل تلك الفرق مع منظمات وصناديق ومراكز ثقافيَّة أجنبيَّة إلا فى حدود توجيه نظر تلك الفرق للجمهور المصرى، حتى لا تقع فى فخ التَّوجه نحو استعارة المتفرج الأجنبى، وذلك إلى أن يأتى دور الاقتصاد الوطنى المستقل فى دعم حركة الثقافة المستقلة الجادة، أو قل إلى أن تنشط حقًا مؤسسات المجتمع المدنى.

ويحاول الكاتب أن يؤكد أن المؤسسة بل عددًا كبيرًا من الفاعلين فى الجماعة المسرحيَّة أزعجهم المشروع التَّجريبى، والدليل على ذلك ما ذكره نبيل بدران وما سبق أن أوضحه الكاتب وهو يؤكد وجهة نظره بذكر تلك الحادثة الدالة التى حدثت لمجموعة عرض اللعبة قبل حدوث أزمة المهرجان فى سبتمبر 1991، وها هو سعيد علام يذكر:

" بعد أن شاهد (فاروق حسني) وزير الثقافة عرض مسرحيَّة (اللعبة) فى دار الأوبرا خلال مهرجان المسرح الحر الأول.

أصدر الوزير توجيهات بأن يقوم العرض بجولة فى المحافظات بسبب مستواه المتميز لكن هذه التَّوجيهات ذهبت أدراج الرياح وتشتت فريق العرض – 19 ممثلًا وممثلة – وهم أعضاء (أستديو ممثل 90) بعد جهود مضنيَّة استمرت أكثر من تسعة أشهر كانت التَّدريبات فيها تصل إلى عشر ساعات يوميًّا.. فمن المسئول عن ضياع جهود هؤلاء الشباب ومن المسئول عن إهدار الفرص أمام أى بارقة أمل فنيَّة؟ ومن المسئول عن إيقاف توجيهات وزير الثقافة؟[223]"

إن مثل ذلك الأداء هو نوع من التَّناحر الخفى داخل المؤسسة فالفكرة/ المشروع تحتاج إلى متابعة جماعيَّة، وليس دور الوزير متابعة التَّفاصيل اليوميَّة إلا فيما ندر وكان شديد الأهميَّة، دوره فقد قام به وهو رسم السياسة الثقافيَّة التى تنشط الساكن بمشروع جديد، وتلك هى مأساة لكون الدولة منشطرة داخل مؤسساتها المختلفة التى تحتاج لعصا ساحر!.

223- سعيد علام: جريدة الوفد، حزب الوفد، يوميهن عدد 1200، القاهرة، 1/1/ 1991ن بدون رقم صفحة، من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

اللعبة واللجوء للقضاء:

وحين حدث الوهج ورغم الاحتكاك من الزملاء داخل البيت الفنى للمسرح والمطاردة بصغائر الأمور التى سجلها الصحفيون الفنيون فى مختلف الصحف. يبقى المجتمع الساكن الذى يزعجه (مشهد) ولا تزعجه علب الليل الساقطة وجوع أطفال الشوارع وتناقضات الفقر الحادة يثور لمشهد ملتبس ولا يتسامح رغم التَّأكيد بحسن النوايا من صاحب العرض أكثر من مرة أكثر من جريدة.

فيحدث الآتى:

" أقام أحد المحامين دعوى قضائيَّة ضد فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور فوزى فهمى رئيس مهرجان القاهرة الثالث للمسرح التَّجريبى ومنصور محمد مخرج مسرحيَّة اللعبة التى قدمت فى حفل افتتاح المهرجان. اتهم المحامى المخرج منصور محمد بالتَّعدى السافر على أقدس المقدسات (الكعبة المشرفة) من خلال المشهد الذى عرضه ضمن مسرحيته التى بدأ مهرجان المسرح التَّجريبى فعالياته بها. طلب المحامى بتنفيذ المادة رقم 161 من قانون العقوبات المادة الثانية والتى أشارت إلى معاقبة كل من يحاول إظهار الإسلام بصورة تنال من قدسيَّة المقدسات ... وتنص المادة على أن يعاقب بالحبس والغرامة كل من يتعدى على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علنًا، ويقع تحت أحكام هذه المادة أيضًا تقليد احتفال دينى فى مكان عمومى أو عمومى بقصد السخريَّة منه أو ليفرج عليه الجمهور" (224).

ولنتابع وقائع الأمر الذى انتهى برقم دعوى قضائيَّة:

" تحمل هذه الدعوى القضائيَّة رقم 122 وتعتبر الأولى من نوعها... طالب المحامى بتعويض قدره مليون جنيه يستخدمه فى تمويل عروض مسرحيَّة وفنيَّة تقدم حقيقة الإسلام والمسلمين بالصورة اللائقة التى حاول أحد المنتسبين للإسلام أن يزيفها يؤكد المحامى أنه أقام تلك الدعوى القضائيَّة لعدة أسباب أبرزها السب الشخصى بصفته الشخصيَّة كمسلم وجد أن واجبه كمحامٍ يحتم عليه الدفاع عن دينه ومقدساته

224- المحرر: جريدة الوفد، حزب الوفد، يومية، القاهرة، عدد 1426، 1991/6/22م، بدون صفحة، من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

والسبب العام الذى جاء من استياء كل من حوله من هذا المشهد الذى ظهر فى مسرحيّة اللعبة لدرجة أن بعض موكليه طالبوا بإقامة الدعوى القضائيّة على نفقتهم الخاصة .. مما دفعه إلى إقامة هذه الدعوى القضائيّة وتقديم البلاغ إلى قسم شرطة الدقى، ويؤكد أن سيتفرغ تمامًا لهذه الدعوى، المعروف أن وزير الثقافة اصدر قرار بإيقاف التّعامل مع مخرج اللعبة، وأن منصور محمد أكد أنه لم يقصد الإساءة للمقدسات الإسلاميّة"[225].

فماذا فعل الفنان فاروق حسنى، الحرض على الحريّة، لجأ لدهاء السياسى، ولكنه فى ذات الوقت لم يقتل منصور محمد، وكان العقاب مخففا لشاب فى مقتبل حياته وها هو يرد فى جريدة الوفد:

" لقد واجهت هذا الحدث، وما زلت أواجهه متحملًا مسئوليّة ضميرى وواجبى الدينى والاجتماعى والسياسى أيضًا، رغم أن مخرج مسرحيّة اللعبة أصدر بيانًا نشرته له بعض الصحف يؤكد مسئوليته وحده عن العرض وعن هذا المشهد بالذات، وأنه تم بدون علمى.

ورغم أنه برأ نفسه من أى قصد للإساءة للدين الإسلامى العظيم الذى ندين به والذى تعلمنا منه ونحن فى غنى عن تأكيد إيماننا به لأى مخلوق، فالله وحده هو الحسيب الرقيب، ومن واقع مسئوليتى سارعت بإيقاف عرض المسرحيّة ومنع عرضها فى ليبيا وأصدرت تعليماتى بالتّحقيق فى ملابسات عرض الافتتاح، ووافقت على نتيجة التّحقيق القانونى الذى تم (مرفق صورته) بإيقاف المخرج عن العمل مع صرف نصف مرتبه فقط خلال هذه المدة.

وهذا أقصى وأقسى عقاب فى نظام ديموقراطى ولشاب فى مقتبل حياته فلا يمكن بأى شكل وتحت أى ظروف وبأى مبرر أن نقبل مساسًا بمقدساتنا الدينيّة أو استخدامًا لرموزها فيما يسيء إليها والله الموفق..مع خالص شكرى وتقديرى"[226].

---

225 المرجع السابق.

226 فاروق حسنى: جريدة الوفد، حزب الوفد، جريدة يومية، القاهرة، عدد 1390، 17/10/1991. بدون رقم صفحة، من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

الدور السياسى للمؤسسة الثقافيَّة :

الميزة الأساسيَّة لصانع السياسة الثقافيَّة فى مصر آنذاك فاروق حسنى مقدرته على إدارة التَّوازن بين قناعات ليبراليَّة بحتة ورؤى إبداعيَّة حرة تؤمن بالفن ممارسة ودورًا من ناحيَّة وبين ثوابت المجتمع من ناحيَّة أخرى، وهى التى اتضحت فى إدارته لأزمة منصور محمد. فهو يرفض المشهد حيثُ إنَّ حجم الناتج عنه كان لا ضرورة له إزاء الضجة التى أثارها وهو يعلم أن منصور محمد لم يكن يقصد الإساءة. فكان العقاب البسيط بالحرمان لمدة ثلاثة أشهر مع خصم نصف الراتب.

إن المؤسسة حينما تكون هى التى تقوم بدور اليسار المفتقد فى تقديم المشروعات الراديكاليَّة مثل المشروع التَّجريبى، فعليها أن تكون مستعدة لتلقى الصدمات ولعدم التَّنصل من المسئوليَّة. وهى أيضًا عليها تقديم بعض القرابين للمجتمع حين يثور لكنها ليست بالقرابين الكبيرة.

أما المحامى والصحفى ورجل المسرح والدبلوماسى فإنه إذا لم يتسامح إزاء حريَّة الإبداع فتلك هى المشكلة.

مشكلة الديمقراطيَّة المقيدة والحريَّة الملتبسة بكل الفخاخ القاتلة، التى تنتج جماعة ثقافيَّة قادرة على قتل أبنائها المخاطرين.

إن حجم الضغط الهائل على منصور محمد، على أعصابه كان كفيلًا باستهلاك الفتى الذى لم يكن يملك إلا حلمه وبراءته وأراد أن يفاجئنا بمشهد جديد فى اللعبة ظن أنه سيدهشنا كما أدهشتنا لعبته لكنه وبعدم خبرة سياسيَّة واجتماعيَّة لم يقدر أن يحدد بالضبط أين ومتى يجب أن يقف اللعب.

إن الكاتب يستريح للغاية لتفسير آخر هو تفسير الكاتب صالح مرسى لما حدث ويضمه لتفسيره السابق للأزمة من وجهة نظر أخرى، حيث يرى صالح مرسى:

" كان المشهد بالغ الغرابة، بل كان جارحًا وأحمق بكل ما تحتمل الكلمة من معنى.. وخرجت علينا الصحف فى اليوم التَّالى تحمل نبأ قرار أصدره السيد فاروق حسنى وزير الثقافة بوقف المسرحيَّة ومنع عرضها وكان هذا فى حد ذاته كارثة أخرى أضافها السيد الوزير إلى الكارثة التى ارتكبها المخرج .. ففى مهرجان عالمى للمسرح التَّجريبى الذى

تقيمه مصر ألغى قرار الوزير صفة المهرجان من أساسها، وأعلن أن الدولة المضيفة تصادر الفكر والرأى، وأن وزير ثقافتها يستطيع أن يمنع– بقرار– عرض مسرحيَّة الافتتاح فأين التَّجريبى إذن؟!(227)»

إن تلك الحدة فى العرض عند صالح مرسى هى الحقيقة العاريَّة بترتيب الوقائع وبسرد ما حدث، ولكن قراءة السياق العام ترى أن كارثة الإخراج أمام الرأى العام الخارجى محدودة بالقياس إلى الأزمة الداخليَّة، إن المشهد كان قاسيًا واختبار لمدى قدرة المجتمع على تحمل الممارسة الإبداعيَّة الحرة والذى ثار هو الجمهور/ المجتمع العربى والمصرى بشرائحه المستنيرة وفقًا للسلم الاجتماعى، فماذا كان يحدث لو لم يتخذ السياسى إجراءات لتهدأ الأزمة، وخاصة أن المشهد يمكن بالفعل وصفه بالحمق لوجود وجه الكعبة المشرفة.

إشباع الدلالة :

إن العيب الفنى من وجهة نظر الكاتب ليس عيبًا مصريًّا فى الإبداع المسرحى التَّقليدى بل فى الأداء اليومى الثقافى ألا وهو إشباع الدلالة حتى تفقد القدرة على الإيحاء وتصل بالتَّصريح إلى حد اشتعال أزمة بدون وجه حق وبدون قصد من صاحبها وإنها خبرة اجتماعيَّة وسياسيَّة لو قدر لمنصور محمد مساحة من الوقت لما دخل فيها، منطقة المخاطر والأشواك التى لا يصح معها أبدًا إشباع الدلالة فى ظروف موضوعيَّة كالتى أحاطت بنا جميعًا وقت خروج العرض للجمهور، ولكن يرى الكاتب أنه من الإنصاف أن يقول منصور محمد بنفسه ماذا أراد؟

يقول منصور محمد فى حوار مع حامد سليمان:

" لم أقصد الإساءة للكعبة (كرمز) للمسلمين .. ولا الإساءة للحجاج (العاديين).. ولكن الهدف هو كشف زيف (الزاحفين) إلى بلاد البترول– من المسلمين وغير المسلمين– متظاهرين باحترام تقاليدهم.. أو الطواف حول كعبتها بينما هم حقيقة زاحفون إلى هناك.. للطواف حول أبار بترولها.. للحصول على الفوائد الفلكيَّة من ثرواتها.. سواء كانوا أفرادًا أو دولًا مسلمين أو غير مسلمين..

227- صالح مرسى: المصور، دار الهلال، أسبوعية ، عدد 3496 القاهرة، 1991/10/11، بدون صفحة من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

ويستمر الحوار إذن فأنت كنت تقصد بالكعبة.. أن ترمز إلى (عرب البترول) الذين يطوف حولهم (الجميع) من أجل (بترولهم).. وليس من أجل إسلامهم.. أو كعبتهم..

وقال منصور محمد فى حماس: تمام.. هذا بالضبط ما أقصده قلت: وهذا خطؤك الأكبر..

المخرج: كيف

لأن الكعبة ليست رمز للعرب يا منصور.. "(228) ويستمر الحوار:

" ولكنها رمز للمسلمين كلهم، وكان فى الإمكان أن ترمز (لعرب البترول) الذين يطوف حولهم الجميع من أجل (بترولهم).. وليس من أجل إسلامهم أو كعبتهم.

المخرج: هذا صحيح. لقد أخطأت فى اختيار(الرمز).. فى مناخ من التَّسامح كان هذا يكفى. إعلان حسن النيَّة والاعتذار وتغيير الرمز(229). والكاتب هنا لا يسعه فى النهاية إلا أن يؤكد حرصه على عدم المساس بأية رموز دينيَّة تتعلق بالعقيدة وأن ما أراده من عرضه السابق هو تحليل الوقائع وليس تبريرًا أو مدحًا أو إدانة مواقف أى من الأطراف.

6 - التَّغيرات التَّقنيَّة فى الكتابة النقديَّة المصاحبة للمشروع:

لم يحدث تغير ملحوظ فى بناء المقال النقدى المكتوب من حيث قدرته على استخدام نماذج تطبيقيَّة جديدة، وإن حدث تغير فى استخدام عدد من المصطلحات المرتبطة بالمشروع التَّجريبى كادت أن تصبح عاديَّة فى سياق العديد من الكتابات النقديَّة.

بعض الاصطلاحات كانت مختلفة ولكنها استبدلت بلغة جديدة مثل الفضاء المسرحى / الفراغ المسرحى، وهو تعبير اشمل من فراغ خشبة المسرح. إذ إنَّ الفراغ المسرحى قد يشتمل على مساحة أخرى غير خشبة المسرح، أو فضاء مكانى مفتوح أو مغلق أو جديد فى استخدامه كمكان مسرحى.

كما ظهرت تعبيرات كلغة الجسد، والسينوجرافيا، بشكل متواتر فى العديد من الكتابات وتم استخدامها كمصطلحين بمعناهما الصحيح فى معظم الأحوال.

كما ظهر استخدام لمصطلح التَّفكيك بمعنى تفكيك النص المشهد/ الحياة

228- حامد سليمان: آخر ساعة، دار أخبار اليوم، عدد 2970، أسبوعية، القاهرة، 1991/9/25، بدون رقم الصفحة، من وثائق المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

229 المرجع السابق.

المعاصرة ويتواتر بشكل ملحوظ استخدام مصطلح البنيّة والبحث عنها فى نواح عدة.

وظهرت مفردات ما بعد حداثيّة من حيث التّعبير عن مفاهيم جديدة، مثل الهامش والتّعدديّة، والعلاقة مع الصورة والوسائط المتعددة، والتّشظى كتعبير عن تعدد الوجوه المختلفة والرؤى المتعددة ومصطلحات ومفردات أخرى كالدلالة والدال والمدلول والآخر وثقافته والتّفاعل الثقافى، وغياب ثنائيات كالأصالة والمعاصرة والموروث والمستورد وظهور تعبيرات كاللغة الكلاميّة ولغات خشبة المسرح الأخرى، وغيرها فى إطار التّلقى مثل المتفرج المشارك ومثل تعدد الأدوار عند الممثل الواحد، ومفهوم الدور بشكل عام، وليس الشخصيّة بمعناها الإيهامى والتّقليدى، الحركة، الرقص، الإيماءة، الرقص الحديث...

المسرح المستقل، الفرق الحرة... التّعبير الحركى..

المتلقى بدلًا من المتفرج، المركز والأطراف، الصور والرؤى المسرحيّة، إنتاج الدلالة المسرحيّة، المعلم المسرحى، الشكليّة، أو الشكلانيّة، الحداثة، ما بعد الحداثة موت المؤلف الإبداع الجماعى كتراجع لدور المخرج الديكتاتور، التّزامن والتّجاوز فى الإبداع المسرحى غياب البحث عن النظريّة والتّنظيم التّقليدى لعناصر العرض المسرحى كل على حده، وغياب البحث عن التّوازن وعلاقة الممثل الإيهامى بفكرة الشخصيّة، وأنفض الحديث المطول عن الشكل والمضمون، والعقدة والحبكة والعرض والحل، حقًّا حلت مفردات لغة جديدة استوعبت فى معظمها المفاهيم التّجريبيّة المسرحيّة الجديدة كما دخلت إلى أرضيّة جديدة من أدوات التّناول النقدى الحديثة والتى سبق أن أوضح الكاتب ملامح مفاهيمها فى إطار عرضه الموجز للمفاهيم الجديدة التى صاحب المشروع التّجريبى المعاصر، مثل تعبيرات المسرح النسوى والنقد النسوى التى لم تعد طارئة ونادرة وبلا مرجعيّة مفهوميّة كما كانت فى معظم الأحيان من قبل.

فى بعض الأحيان النادرة يستخدم النقاد بعض الرسوم التّوضيحيّة التى تساعد على فهم بنية العمل وطبيعة العلاقات المكونة له.

وظهور مفردات مثل السرد التّمثيلى بديلًا عن الجوقة، ومفاهيم أكثر دقة لمصطلحات مثل الارتجال والحكى، والرؤية الجماليّة، والمحاكاة التّهكميّة، كما تأكد الوعى لدى معظم النقاد أن مشكلات المسرح المصرى والعربى باتت تحتاج إلى تناول جديد ومرجعيّة مناهج نقد حديث.

وبعض المفردات الأخرى المستعارة من النقد الأدبى المعاصر مثل ملحقات مفهوم السرد. وصوت السارد فى صياغات مختلفة لمفهوم جديد.

التّقنيات الحديثة ورصدها. والولع بتتبع الحيل التّقنيّة الجديدة. ومفردات كالعزلة الثقافيّة وكإختلاف الثقافات. والتّفهم النقدى لإمكانيّة تطوير الفنون الشعبيّة ووضعها فى إطار معاصر من خلال قراءات فى عروض آسيا المتعددة التى قدمت فى هذا الإطار وانعكاس الرؤى على تقديم العروض المسرحيّة والعربيّة التى تعمل فى حقل استلهام التّراث.

ولكن ما تزال أخطر المقابلات بين مفهومى الهويّة من ناحية والحداثة وما بعدها من ناحية أخرى تتردد فى إصدار العديد من الكتابات التى صنعت تلك المقابلة كمعركة مفتعلة وتمحورت حول مفهوم الهويّة فى استخدام دائم له فى غير موضعه مما صنع تشبثًا بمفاهيم نقديّة ثنائيّة وتقابليّة وقيميّة فى مواجهة رؤى جديدة. ولكن مع اضطراد السنوات بدأت تلك المقابلة تخفت ويقل استخدامها التّقنى فى الكتابة النقديّة.

كما ظهرت مفردات تقصد الإشارة لنوعيّة معينة من الإبداع المسرحى مثل المشهد المسرحى التّجريبى. والمشهد الجديد. كما ظهر مصطلح تفسيرى بياء الملكيّة للتمييز بإمكانيّة قبول الناقد بتفسيرات أخرى. والبعد عن البحث عن رؤية واحدة. وكذلك عدم إلزام الناقد للمبدع بتجانسات أسلوبيّة قديمة تبحث عن رؤية فكريّة ذات مقصد واحد.

وظهرت فى اللغة النقديّة مصطلحات اللامركزيّة واللاوحدة واللامعنى النهائى وتعدد القراءات المتلقى هو الذى يحدد المعنى المرئى وغير المرئى الوجود الإنسانى المشترك غير الصوت والجسد. خيال المشاهد. اللعب المسرحى. الألعاب المسرحيّة الكتابة الجماعيّة. أو التّأليف الجماعى. الطقس المسرحى. الأداء والعرض بمعناهما المرتبط بمرجعيّة أنثروبولوجيّة وكذلك مصطلح التّأويل. الاختلاف. الأول كبديل لمفهوم التّفسير التّقليدى والثنائى كدلالة على المسرح التّجريبى. خطاب مسرحى. الخطاب المسرحى هنا إجمالًا للدالة على موقف مسرحى جديد. وغالبًا ما تستخدم لفظة جديدة مع خطاب مسرحى لتصبح خطاب مسرحى جديد. وظهور مفردة كالزمن النسبى. جماليات مغايرة. تقنيات المالتى ميديا. التّشكيل الحركى ومفاهيم صيغت فى تعبيرات كالتّواصل بين الثقافتين الشرقيّة والغربيّة.

وتأكدت مفاهيم صيغت فى إطار عبارة مثل:

المسرح ليس أدبًا وإنما تفاعل بين الممثل والمتلقى ومصطلحات ذات دلالة مثل ما بعد الرأسماليّة، (الرأسماليّة المتأخرة) وما بعد الكولونياليّة (الاستعماريّة)، وما بعد التّحديث وما بعد التّركيبيّة وما بعد البنيويّة وما إلى ذلك ومصطلحات كالتّفكيكيّة والنظريّة النسويّة.

والمؤدون أحيانًا كتعبير مختلف عن الممثلين، الطاقة الداخليّة للممثل واكتشاف منابعهما الأصليّة، الحديث المتواتر عن المهمشين وثقافة الهامش، وظهور تعبير مثل القراءة التّجريبيّة للنص، وقبول تعبير مثل السيناريو المسرحى كدخول لفكرة الصورة بمعنى كتابة الصورة ووصفها كما كان يستخدم الكاتب تعبيرات حواريّة بالضبط مثل جماليات التّلقى، فضاءات مسرحيّة مخالمة ومفاهيم تصاغ من وجهة نظر الشرق العربى بالشرق وثقافة دول المركز والإلحاح على مفهوم الدراماتورج، وظهور هذا المصطلح هو والسينوجوافيا والتّعبير الحركى بشكل متكرر فى الكتابة النقديّة ما نقله هو ومصطلح هو والسينوجرافيا والتّعبير الحركى بشكل متكرر فى الكتابة النقديّة ما نقله هو ومصطلح سينوجرافيا إلى إعلانات المسرحيات المدفوعة الأجر بالصحف اليوميّة وعلى واجهات المسارح، وظهور مصطلح مسرح الصورة والإلحاح على استخدام المفردة بشكل متكرر، وظهور مفردات كقوة الخيال علم الخيال، والخيال الفردى والمخيلة الجماعيّة، والتّنافر والتّفاعل الثقافى، والبنية المفتوحة للعرض المسرحى وتعبيرات مثل: المسرح ليس ما يدور على الخشبة... وإنما فى ذهن المتفرج، وأحيانًا ما يتم استخدام الدراما الحركيّة كوصف أشمل من التّعبير الحركى ودلالة على استخدام الحركة كاختيار أساسى فى عرض ما.

هذا وتلك المحاولات التّقنيّة إنما تشتمل على معنى عام بينها وهو المصطلحات والمفردات الجديدة التى رصدها الكاتب من مجمل كتابات أجيال متعددة ولنقاد صحفيين ومتخصصين محترفين وقدامى ومبتدئين وجدد، لهى دليل على تغير فى لغة النقد المسرحى العامة، من جراء الاشتباك مع المشروع التّجريبى العام، هذا والتّغير التّقنى / المفهومى فى بعده الثانى هو تغير بالقطع يعود للاضطرار للتعرض لمناهج نقديّة جديدة، ولعروض مسرحيّة جديدة ولمناقشات فى المنتديات النقديّة واللقاءات الفكريّة حول

موضوعات جديدة، ولسيولة فى مجموعة من المفاهيم المسرحيَّة والنقديَّة الجديدة التى سبق وأن رصد الكاتب حركتها ومصدرها، وهى التى أتت بالقطع بمثل ذلك التَّغير التَّقنى الذى جاء كما رصده الكاتب واضحًا فى لغة النقد المسرحى، هذا وإن لم يدخل النقد المسرحى التَّطبيقى مرحلة التَّغير الجذرى فى بناء المقال، ولم يستخدم النماذج التَّطبيقيَّة التى أتاحتها السيمولوجيَّة والأنثروبولوجيَّة إلا فى أندر ما ندر من القليل من الكتابات ذات الطابع البحثى والتى لا تتعرض بشكل واضح للنشر العام، كما استخدم النقاد تلك المصطلحات بحرص وحياء؛ لأن هناك عددًا من المبتدئين جعلوا لها سمعة سيئة من المبالغة فى الاستخدام، أو الاستخدام فى عدد من المواضع التى لا يجوز فيها استخدامها، إلا أن النتيجة المؤكدة أن لغة النقد المسرحى قد تغيرت كما رصد الكاتب فى تفاعل واضح مع المشروع التَّجريبى المعاصر، هذا ولا يترك الكاتب منطقة النقد بعد أن رصد أداءها الثقافى العام المفهومى والتَّقنى دون أن يحدد العديد من الملاحظات العامة التى رصدها العديد من النقاد حول التَّفاعل الثقافى من المشروع التَّجريبى مع الواقع المسرحى المصرى المعيش، كما يجدر الذكر قبل الانتقال للنقطة التالية أن يشير الكاتب إلى أن الملاحظات التى رصدها حول تغير لغة النقد المسرحى تعود للقراءة المتأنيَّة لكتابات النقاد فى مجلة المسرح، وعبر اختيار بعض الكتب التى جمعت أصحابها كتاباتهم النقديَّة المتناثرة بالعديد من الدوريات الأخرى المصريَّة والعربيَّة كالحياة اللندنيَّة وكالسفير وغيرهما، وكذلك- وبشكل ليس عابرًا- النشرة اليوميَّة التى تصدر عن المهرجان التَّجريبى منذ عام 1988 كل عام وحتى الآن، وهى ليست بالنشرة ذات الصيغة الخفيفة أو الدعائيَّة للمهرجان، كما رصد الكاتب خلال عمله فإنها اتصفت بقدر كبير من إتاحة مساحة نشر موضوعيَّة[230].

7 - ملاحظات النقاد على الفترة موضوع البحث:

من أهم الملاحظات النقديَّة تلك المحاولة الإحصائيَّة ذات الطابع المنهجى والتى قام بها د. مدحت أبو بكر على عينة عشوائيَّة من متابعى المهرجان التَّجريبى من الفنانين المصريين والعرب التى يمكن تلخيصها فى عرض ثلاثة جداول قام بصنعها الناقد وهى على النحو التَّالى:

230- الكتابات نشرت منذ 1988 وحتى الآن، وهى وثائق قام الباحث بتجميعها من مصادر عدة ومن أرشيفات مختلفة عامة وخاصة، مثل أرشيفات النقاد الخاصة، مكتبة المسرح القومى، أرشيف صندوق التَّنمية الثقافية، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

جدول رقم(1)

يوضح الدول التى يهتم الفنانون بمشاهدة عروضها

مهرجان المسرح التَّجريبى" (231)

م	الدولة	التّكرار	النسبة	م	الدولة	التّكرار	النسبة
1	بولندا	70	14%	16	رومانيا	2	0.4%
2	تونس	60	12%	17	البرازيل	2	0.4%
3	النمسا	55	11%	18	أستراليا	2	0.4%
4	اليابان	54	10.8%	19	سوريا	2	0.4%
5	إسبانيا	54	10.8%	20	الكويت	2	0.4%
6	بلغاريا	30	6%	21	تايلاند	2	0.4%
7	ألمانيا	25	5%	22	أوكرانيا	2	0.4%
8	فرنسا	25	5%	23	لبنان	2	0.4%
9	المجر	25	5%	24	فلسطين	2	0.4%
10	الأرجنتين	25	5%	25	مولدوفيا	2	0.4%
11	اليونان	25	5%	26	الدانمارك	2	0.4%
12	مصر	20	4%	27	العراق	2	0.4%
13	مصر	12	2.5%	28	اليمن	2	0.4%
14	المغرب	2	0.4%				
15	إنجلترا	2	0.4%				

جدول رقم 2

م		التّكرار	النسبة
1	السينوغرافيا	120	24.00%
2	الإخراج	70	13.00%

231- مدحت أبو بكر: التَّجريبى، نشرة يومية تصدر بمناسبة مهرجان المسرح التَّجريبى – الثالث عشر، (العدد الحادى عشر)، وزارة الثقافة، القاهرة، 11 سبتمبر 2001، ص (10).

3	التّمثيل	50	10.00%
4	الإضاءة	45	9.00%
5	الديكور	45	8.00%
6	الدراما الحركيّة	40	7.8%
7	الموسيقى	38	7.00%
8	الرقص	35	4.05%
9	الديكور والإضاءة وحرفيّة الممثل	20	2.00%
10	الإضاءة والديكور	10	1.7%
11	الموسيقى والأداء الحركي	7	1.8%
12	جميع عناصر العرض المسرحي	7	1.00%
13		8	
		5	
	المجموع	500	

يوضح الجدول العناصر الأكثر تأثرًا فى التَّجربة المسرحيَّة للفنانين المتابعين لعروض مهرجان المسرح التَّجريبى" [232]

232 المرجع السابق: ص (11).

جدول رقم (3)

" يوضح الإفادات التى انعكست على الفنانين نتيجة مشاهدة عروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى " (233)

م	الإفادات	التَّكرار	النسبة
1	الاطلاع على التَّجارب المسرحيَّة لدى الآخرين	80	19.00%
2	تعدد الرؤى والمناهج والأساليب فى التَّعامل مع العض المسرحي	60	12.00%
3	معايشة ما توصل إليه المسرح فى مختلف دول العالم	50	10.00%
4	التَّعرف على المناهج المسرحيَّة الجديدة	40	8.00%
5	التَّواصل مع الثقافات الأخرى	38	7.9%
6	اكتساب الخبرة فى تطويع الجسد للتعبير	37	7.8%
7	التَّواصل النفسى مع فنانى العالم	25	5.00%
8	تولد الأفكار الجديدة	23	4.8%
9	الشعور بمتعة التَّلقي	22	4.7%
10	الإفادة من التَّعامل مع الجسد بطريقة عمليَّة ومنهجيَّة	22	4.7%
11	اكتشاف الرؤى الإنسانيَّة فى التَّجارب المسرحيَّة	25	5.00%
12	معرفة تطور المسرح على المستويين العلمى والفني	25	5.00%
13	تطور التَّقنيات المسرحيَّة	15	3.00%
14	الاطلاع على الأدب المسرحي العربي	10	2.05%
15	مشاهدة العروض المسرحيَّة لمختلف دول العالم فى أيام قليلة	10	2.05%
16	تلاقح الأفكار	5	1.00%
17	لا شيء	3	0.7%
	المجموع	500	100%

وميزة الدراسة السابقة أنها دراسة ميدانيَّة تحليليَّة لتأثير عروض المهرجان التَّجريبى على المسرحيين، وهى فى حقيقة الأمر تستهدف المسرحيين لا الملتقى العادى، ذلك أن التَّأثير فى أهل المهنة هو الذى سيؤدى بالطبع للتأثير على المشهد المسرحى الذى يراه المتلقى العادى، ولعل كون المهرجان يستهدف المبدعين بالدرجة الأولى

233 المرجع السابق: ص (12).

وهى ميزة اعتبرها البعض عيبًا، فلا مانع من تعرض الذائقة المسرحيَّة العاديَّة لتأثير تلك المشاهدات المكثفة من جميع بلدان العالم.

والدراسة أوضحت أن بولندا وتونس والنمسا واليابان على رأس قائمة الدول الجاذبة للمسرحيين فى المهرجان التَّجريبى، والاطلاع على التَّجارب المسرحيَّة وتعدد الرؤى والمناهج ومعايشة الجديد على رأس التَّأثيرات الإيجاريَّة لعروض التَّجريبى .

كما أن السينوغرافيا والإخراج والتَّمثيل أهم العناصر التى تأثرت بعروض المهرجان.

ومع بداية المشروع التَّجريبى ترى د. نهاد صليحة مجموعة من العناصر التى ينبغى اتباعها والأخذ بها ويرى الكاتب أن يوردها وهى:

المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة.

على المسرح أن يصل إلى جمهوره الحقيقى من عامة الشعب فهم أحوج الناس إلى تثوير بنية التَّخلف.

على المسرح أن يذهب إلى الناس ولا ينتظر أن يأتوا إليه.

على المسرح أن يتحرر من القوالب الجامدة ويضرب فى جذور تربته الاجتماعيَّة بحثًا فى أشكال الفرحة الشعبيَّة وتطويرها، مع الاستفادة من التَّجارب الثوريَّة فى المسرح الأوروبى.

على المسرح أن يغير معماره السلطوى وتقاليد التَّلقى القائمة على الطاعة والامتثال وأن يشجع المشاركة، وفى سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلبة الدائريَّة التى تميز التَّحلقات الشعبيَّة كما تميز المسرح الشعبى فى عصر اليونان وعصر شكسبير.[234]"

وتكمل الناقدة العناصر التى تراها ضروريَّة كالآتى:

على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحيَّة التى تكلف ما لا قبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره، وتعوق الحركة والانتقال.

كما يتبنى هذا المسرح مشاركة الجمهور فى تحقيق العرض إيجابيَّة فهو يتبنى أيضًا ويشجع أسلوب التَّأليف الجماعى كلما أمكن" [235].

234- د. نهاد صليحة: الحرية والمسرح، المكتبة الثقافية، 474، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1991ن ص (76، 77).

235- المرجع السابق: ص (77).

ويتضح مما سبق انحياز الناقدة للجمهور العام كما أنها تضع فى الاعتبار مفهوم الهويّة ولكن بربط عناصره بالظاهرة المسرحيّة والتّقنيات المسرحيّة المختلفة فى مختلف بلدان العالم سواء فى الماضى أو فى الحاضر.

كما لاحظت الناقدة مايسة زكى، وملاحظتها عامة على المسرح المصرى فى الفترة التى يدرسها الكاتب كملاحظات د. نهاد صليحة تشتمل على كل ما يبدو فى المسرح المصرى فى ذات الفترة، وبالطبع الاتجاهات المسرحيّة الجديدة، فهى ترى ملاحظة منهجيّة:

" أصبح هم المسرح المصرى الأول هو عرض آليات العلاقات السياسيّة والاقتصاديّة فى خطوط بارزة بسيطة تلغى خصوصيّة الإنسان والممثل معًا وتقزمهما وتحد من فاعليتهما. (236)"

ويلحظ المخرج الكويتى سليمان البسام ملاحظة تنطبق على المسرح العربى وبالتّالى المسرح المصرى، وهى ملاحظة من مخرج مارس القراءة النقديّة فى المحاور النقديّة فى المحاور النقديّة والفكريّة للمهرجان التّجريبى وساهم فى فعالياته وهو ويرى:

" أنه برغم تعرض الوطن العربى إلى العديد من مظاهر الحداثة وما بعد الحداثة وبخاصة بسبب تأثيرات العولمة وأيضًا نتيجة للثورة المتعاظمة فى مجال الاتصالات والتّكنولوجيا، فإن البنيّة الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة فى عالمنا الراهن لم تتأثر بالتّغيرات الجديدة لموجة الحداثة بل بقيت إلى درجة بعيدة ولم تتبدل يذكر لقرون، وفى هذا يمكن أن نصف واقعنا بأنه ينتمى إلى ثقافة ما قبل الحداثة، غير القول بأن عالمنا العربى ما يزال يعيش فى حقبة ما قبل الحداثة ليس معناه أن علينا الامتناع عن إنتاج أعمال مسرحيّة، وأن نناضل للوصل إلى هذا المستوى وإنما على العكس من ذلك فأنا أرى أن لزامًا علينا أن نخلق مسرحنا الخاص مسرحنا العربى المرتبط بكل حالات حياتنا المعاصرة فى الوطن العربى" (237).

وتلك الملاحظة الهامة التى تشكل أهميّة مطابقة البنية الفنيّة على بنيّة الواقع وترى أن الخلخلة بينهما - فى حالة اطلاع المشروع التّجريبى على اتجاهات ما بعد الحداثة

236- مايسة زكى: منمنمات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م ص (120).

237- سليمان البسام: التّجريبى، نشرة يومية يصدرها مهرجان القاهرة الدولى للمسرة التّجريبى السادس عشر، العد السادس، القاهرة، وزارة الثقافة، 25 سبتمبر، 2004، ص (1).

فى مجتمع لم يجل مشكلاته مع الحداثة نفسها - هى محاولة خطرة لكن ضروريّة ولا يترك الكاتب تلك الملاحظة تعبر إلا ليؤكد أن طبيعة معظم العواصم العربيّة أنها تجمع مثل القاهرة ظواهر معيشيّة وقيم ثقافيّة من القرن الثامن عشر مثل حى (صفط اللبن) على أطراف الهرم، ومثل إيقاع الحياة المعاصرة لحداثة المدينة فى منطقة (وسط البلد) وأيضًا خلاصة التّقنيّة فى مراكز الإنترنت وإيقاع الفنادق ذات النجوم السبعة. وما يستنتج ذلك من تداخل لإيقاعات أزمنة مختلفة تضمها مدينة مزدحمة مثل القاهرة، إنها تجمع معظم المتناقضات.

القاهرة مدينة العجائب، تلك التى لا تنام تبدو بزحف أبناء الريف إليها وكأنها تريفة فى أخلاقها وطبيعة علاقاتها. ولكن فى لحظة نادرة تكشف لك أن بعض الأحياء العريقة كالمعادى مثلًا على إتصال بمنجزات عالم ما بعد الحداثة لحظة بلحظة، ويمتد به التّناقض لتجد مجموعة من شباب المناطق العشوائيّة التى تعيش اقتصاد ما قبل حداثى وتحيى فى تشاركيّة ريفيّة نادرة، تجدهم فى أزياء الجينز الأزرق يرقصون فى ديسوتيكات المدينة ويعزفون على الإنترنت ويتابعون أحدث تكنولوجيا الكمبيوتر.

إن الساق فى عالم ما بعد الحداثة هى والعقل مسالة طبيعيّة، أما أن تكون الساق فى مجتمع ما قبل حداثى والرأس على أعتاب القرن الواحد والعشرين تلتقط منتجاته ولا تنتجها فتلك مشكلة، قاهرة الحجاب، قاهرة الجامعة، القاهرة القادرة على اجتذاب الموهوبين من أطراف مصر كلها لتقدمهم وتعيد إنتاج أفكارهم، مدينة مفتوحة، حرة ومقيدة، غنيّة وفقيرة، قاسيّة وحالمة، مدينة التّناقضات هى صاحبة القدرة على استضافة المهرجان / المشروع التّجريبى رغم كل ما فيها من قيم الثبات والتّحفظ، إنه مشروع مرتبط علميًّا بالفعل بالمدن الكبرى.

وإذا كان للمسرح الأوروبى قواعد أساسيّة فى الكنيسة، والاحتفالات الشعبيّة الريفيّة فهو كذلك فى الوطن العربى يعود لظواهر شعبيّة احتفاليّة مرتبطة بمناسبات دينيّة ودنيويّة.

لكن المشروع التّجريبى المعاصر مثله مثل فن السينما مشروع ارتبط بالمدينة بطاقتها الذكوريّة والأنثويّة التى انطلقت مؤخرًا بقوة لتطبع المدينة المعاصرة ومن قبلها الحديثة بطابعها ولتقدم للإنسان منجزًا هامًّا هو الخصوصيّة الإنسانيّة الفرديّة فى علاقة مع العالم المحيط.

هو كمشروع تجريبى ما زال منتميًا للمدن الكبرى، ولكن لا يمنع الأمر أبدًا تلك الحركة الانتقاليَّة المتبادلة طول الوقت بين المركز والأطراف.

الصدمة الثقافيَّة :

عن المهرجان التَّجريبى يذكر ناقد مثل د. أحمد سخسوخ من حيث الصدمة الثقافيَّة بما حدث قبل ذلك كما يقول:

" فى ليلة العاشر من ديسمبر على مسرح (الأوبرا) بباريس فى تمام الساعة التَّاسعة مساء حين وقف الممثل فرمِيه جيمبيه ينطق بكلمة (خرء) فى مسرحيَّة أوبو لجارى، هنا ثار الجمهور المتحفظ ووقف مهللًا ومشمئزًّا وثائرًا لمدة خمس عشرة دقيقة وبعدها بدأ العرض ولكنه توقف بعد يومين، وكانت بنية النص / العرض بنية فوضويَّة مثل باتا فيزيقيَّة جارى وكانت ضربة قاضيَّة وجهت إلى ذهن أرسطو أوقعته أرضًا ودمرت تراثه الكلاسيكى الذى سيطر على العالم قرابة ألفى وثلاثمائة عام آنذاك، ثم جاء من بعده أبولينير بأثداء تيريزياس يقضى على البقيَّة الباقية من أرسطو بإدخاله للتركيبة التَّكعيبيَّة والوحشيَّة فى نصه المسرحى" (238).

إن الكاتب يرصد ملاحظة الناقد فى إطار رصد د. أحمد سخسوخ لإمكانيَّة القبول للمشروع الصادم الجديد، الذى يلقى اعتراضًا حادًّا ثم يلقى القبول بالتَّدريج بل ولحد الإعجاب الواضح به.

ملاحظة أخرى هامة عن العلاقة بين المبدعين والنقاد يذكرها د. عمرو دوارة الذى يرى:"الحقيقة تقتضى القول إنه ومنذ إعلان بداية الدورة الأولى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى والعلاقة بين المبدعين والنقاد يشوبها شىء من التَّوتر، فلقد اختفى الود واتهم كل منهما الآخر، المبدعون يرون أن النقاد قد تباطأوا كثيرًا فتخلفوا عن مسايرة أحدث التَّجارب والاتجاهات العالميَّة والنقاد يرون أن كثيرًا من المبدعين قد شطحوا بعيدًا عن بحر الإبداع الحقيقى، وأنهم تخلوا عن دورهم المنشود فى التَّثقيف والتَّنوير، واكتفوا بالشكل على حساب المضمون، وأن أغلبيَّة عروضهم ما هى إلا نسخ مكررة

---

238 د. أحمد سخسوخ: التَّجريبى، نشرة يومية تصدر بمناسبة مهرجان المسرح التَّجريبى الثانى عشر، العدد الرابع وزارة الثقافة، القاهرة 1 سبتمبر 2000، ص (7).

وصور باهتة من بعض التّجارب العالميّة إن الناقد الجاد لا يقوم بتطبيق مجموعة من القواعد أو النظريات الجامدة عند تصديه بالنقد لأى عرض" (239).

والحقيقة أن الناقد عمرو دوارة يرصد تلك الحالة من عدم التّفاهم بين النقاد والمبدعين ولا يفسر الأمر إلا فى حدود حرص كل منها على رؤيته وحريّة أفكاره. ولكن الكاتب يرى أن الصدمة التّجريبيّة مرة أخرى لكونها لم تصدر من المجتمع أو الجماعة المسرحيّة. فهى قد وقعت على رأس المبدعين والنقاد معًا. وتعاملوا معها كل حسب ثقافته وقدرته على التّفاعل الثقافى. إن الالتباس لا شك قد حل بالجميع وإن بدا كل من المبدع والناقد فى منفرد حال بالتّدريج ومع مرور الوقت أصبح المشروع التّجريبى متجاوزًا لصراع البديهيات الحاد. وللاتهامات الحادة أيضًا وقد رصد الكاتب ذلك النوع من التّفاعل فيما سبق. ولكن لا بأس من التّأكيد على الملحوظة السابقة. وهى حالة الصراع الحاد بين المبدعين والنقاد. وهى الحالة التى تقف حجر عثرة فى سبيل تطور المشهد المسرحى المصرى المعاصر كواحدة من الأسباب بالطبع. وهى ليست بالسبب الرئيسى فى ذات الوقت.

وفى هذا الشأن وعن تفاعل النمط الاحتجاجى العنيف مع المشروعات التّحديثيّة فى المجتمعات ما بعد الاستعماريّة يرصد الناقد عبد الناصر حنفى ملحوظة هامة فيقول:

"ويشير مصطلح ما بعد الكولونياليّة بصفة عامة إلى حالة المجتمعات التى دخلت إلى ظاهرة الحداثة أو استقبلت عمليات التّحديث تحت ضغط خارجى (الاستعمار – أو النفوذ الأجنبى) بحيث يستمر الأثر المشوه لهذا الضغط مع مرحلة الاستقلال القومى لتلك المجتمعات التى تظل خاضعة لتناقص حاد بين سعيها للتحديث بوصفه قضيّة حياة أو موت. ورفض الحداثة بوصفها نفيًا للهويّة. وكل أنماط الاحتجاج ضد الحداثة تتضمن ملمحًا انسحابيًا حذر نيتشه من خطورته باعتبار أنه يمكن أن يمتد إلى نفى الذات المحتجة ونفى العالم الذى تراهن على التّوجه نحوه" (240).

وهذا النمط من الاحتجاج حقيقة لا يحتج على نظام ثابت يريد أن يتجاوزه. لكنه

239 د: عمرو دوارة: التّجريبى، نشرة يومية تصدر عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى. وزارة الثقافة القاهرة، 30 سبتمبر 2004م ص (15).

240 عبد الناصر حنفى: التّجريبى، نشرة يومية تصدر بمناسبة مهرجان القاهرة الولى للمسرح التّجريبى، العدد التّاسع، وزارة الثقافة، القاهرة، 9 سبتمبر 2000، ص (7).

ينفى الآخر وفى ذات الوقت ينفى نفسه، برفضه لهم وقبول عالم هو جزء منه، وفى شأن الاتصال بالعالم تبقى ملحوظة هامة للناقد عبد الرازق حسين الذى يرى:

" قبل المهرجان التَّجريبى كانت مطبوعات المسرح العالمى المنقولة إلى العربيَّة قليلة وشحيحة، لدرجة أن دارس المسرح العربى كان يجد صعوبة بالغة للتواصل مع ما يحدث فى العالم، اليوم توجد مكتبة كاملة للقارئ العربى" [241].

وفى هيئة تنشيط للذاكرة يمكن القول بأن المشروع التَّجريبى قد" جاء للقاهرة فى دورته الأولى بـ 59 فرقة مسرحيَّة قدمت عروضها فى 116 ليلة عرضن وفى الدورة الثانية تم تقديم 74 عرضًا وافدًا، ثم فى الدورة الثالثة تم تقديم 39 مشاركة عربيَّة وأجنبيَّة، وفى الدورة الرابعة حدث أن قدم المشروع التَّجريبى 40 عرضًا، وفى الدورة الخامسة 63 عرضًا، وفى العاشرة 55 عرضًا، وفى الحادية عشرة ستين عرضًا، وفى الثانية عشرة دخل فى المسابقة الرسميَّة فقط 18 عرضًا لـ 15 دولة، وفى الدورة الرابعة عشرة قدمت 16 دولة داخل المسابقة الرسميَّة 18 عرضًا، وفى الدورة الخامسة عشرة قدم المهرجان 55 عرضًا أجنبيًّا[242].

إن الكاتب أراد أن يذكر تلك الملحوظة الكميَّة لعدد العروض التى أتاح المهرجان التَّجريبى للمتخصص وللعادى مشاهدتها بالقاهرة، باعتبار أن التَّدفق الكمى المستمر قادر على إحداث تأثير نوعى فى المتلقى والمبدع والناقد وبالتَّالى فى المشهد المسرحى المصرى.

8 - الشباب والفرق المستقلة:

أما الملحوظة المهمة للناقدة عبلة الروينى حول تصدر الشباب للمشهد المسرحى المصرى المعاصر فهى ملحوظة حقيقيَّة- كما أرى -، وهى تعتقد أن:" وحدهم المسرحيون الشباب، يتصدرون المشهد المسرحى المصرى بحركة حيويَّة تحاول اكتشاف ذاتها وبلورة رؤاها" .

نجحوا فى كسر مفهوم الممثل التَّقليدى بكل نجوميته الفرديَّة وكلاسيكيَّة أدائه

241- عبد الرازق حسين: التَّجريبى، للمرجع السابق ص (3).

242- انظر المحرر: التَّجريبى، نشرة يومية تصدر عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 20 سبتمبر ص (-98).

ونمطيته وحنجرته الذهبيَّة.

لجحوا فى كسر سلطة المؤلف المسرحى، وسلطة النص الأدبى، متخلين عن القضايا الكبرى، والأيديولوجيا، سعيًا وراء تفكيك الأفكار وملاحقة التَّفاصيل والهموم الذاتيَّة، نجحوا فى مناهضة القاعات الضخمة، ونمط الإنتاج السائد- لكن أخطر ما يهددهم بالسقوط والتَّلاشى هو نفسه ما يهدد حريتهم، من فوضى الأفكار والرؤى إلى فوضى التَّمويل المرتبط من ناحية بهياكل بيروقراطيَّة لمؤسسات الدولة ومن ناحية أخرى بحركة المراكز الثقافيَّة الأجنبيَّة[243].

وتستطرد الناقدة لترى:

أكثر من عشر سنوات هى عمر محاولات خلخلة البيروقراطيَّة المسرحيَّة السائدة على مسارح الدولة وعمر مجابهة التّجاريَّة المبتذلة لرأس المال الانفتاحى على مسارح القطاع الخاص، وهى أيضًا عمر الجماعات المسرحيَّة الحرة، تلك التى أعلنت تشكيلها فى أغسطس عام1990 بمجموع 34 فرقة مسرحيَّة خارجة عن الإطار الرسمى للدولة[244].

وفى إطار الفرق الحرة وبتعبير مختلف الفرق المستقلة والتى كانت بمثابة أهم الاتجاهات الجديدة فى طرق الإنتاج والتَّفكير المسرحى كتجاوب لمشروع التَّجريبى المعاصر الذى حاول تنشيط الجانب المستقل عن الدولة للجماعة المسرحيَّة.

والكاتب يلخص ما يواجه تلك الفرق من عثرات، تراها فى وصاية وهيمنة وتعالى الدعم الحكومى وكذلك السوق الاستهلاكى، وكما ذكرت الناقدة عبلة الروينى الدعم الأجنبى الذى يدفع لمغازلة المتفرج الأجنبى واستعارة متفرج ليس مصريا، كما أن ظاهرة الفرق المستقلة بدأت فى الخفوت بمجرد خفوت الدعم الحكومى لها وهو ما يؤكد عدم جديَّة.معظمها فى الاستقلال . رغم الاهتمام النقدى والحدب الذى دفع ناقدة مثل د. نهاد صليحة لتخصيص كتاب بأكمله باللغة الإنجليزيَّة هو كتاب المسرح المصرى اتجاهات جديدة، والصادر بالإنجليزيَّة عن الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام2003 بالقاهرة، كما دعمت د. هدى وصفى الحركة عبر مسرح الهناجر وأيضًا الناقدة منحة

243- عبلة الروينى: مجلة الفنون، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2001، ص (48).

244- المرجع السابق: ص (48).

البطراوى بمشاركتها فى التّخطيط لتلك الفرق وبكتابتها المتعددة فى الأهرام المصرى باللغة الفرنسيّة. ثمة حساسيّة نقديّة ذات صفة نسويّة بوجه خاص قد رعت تلك الفرق المستقلة. التى تحتاج عدا ما ندر منها- من وجهة نظر الكاتب- إلى تصديق فكرة الاستقلال والعمل الجاد على جمهور عام، وتأكيد علاقاتها الخاصة بمثل تلك الفرق المشابهة فى كل أنحاء العالم.

إن ذلك التيار فى طريقة الإنتاج المسرحى وطريقة التّفكير هو من وجهة نظر الكاتب أهم الإنجازات- إن قدر للمجتمع المدنى أن يرعاه- للمشروع التّجريبى المصرى المعاصر فإن حدث وأمكن إعادة المعادلة إلى وضعها الصحيح، وهو تبنى الجماعة المستقلة المسرحيّة للمشروع التّجريبى المتمرد فهو دورها الأساسى وليس دور المؤسسة الرسميّة. تكون الأمور قد سارت فى مجراها الطبيعى.

وهى الحركة الطبيعيّة المرتبطة بالحريّة والديمقراطيّة ورأس المال الوطنى والمواطنة والمجتمع المدنى فى عالم تجاوز الحداثة إلى ما بعدها.

الخاتمة

قبل أن يشرع الكاتب فى ذكر نتائجه التفصيليَّة يرى ضرورة مناقشة مدى صحة فروضه فى ضوء السؤال الرئيسى للبحث.

والسؤال الرئيسى للبحث:

ما المعادلة التى حدثت لتفاعل مفاهيم التَّجريب الوافدة مع الواقع المسرحى المصري؟

وما مقدرتها على تغيير طبيعة العمليَّة الإبداعيَّة والنقديَّة فى المسرح المصري؟
وما مقدرتها على تغيير طبيعة العمليَّة الإبداعيَّة والنقديَّة فى المسرح المصرى فى ظل المشروع التَّجريبى الذى ميز الفترة من 1988 – 1999.

المعادلة هى التَّفاعل القائم على التَّضاد مع المفاهيم الوافدة مرة، وامتصاصها مرة أخرى والذوبان فيها مرة ثالثة لدرجة التَّمثل الإيجابى فى معظم النماذج التَّطبيقيَّة ولنموذج واحد يتمثلها سلبيًّا ليستعير هويَّة مزيفة ذكره الكاتب فى تطبيقه على (سفر المطرودين).

والتَّفاعل الثقافى من منظور الباحث الأنثربولوجى أدى مرات إلى خلق ما يسمى بالعزل الثقافى (الجزر الثقافيَّة) أحيانا بشكل إيجابى وغالبًا بشكل سلبى.

كما نتج عن تلك المعادلة تعددا ثقافيًّا عبر تجاور التَّقنيات والمفاهيم القديمة والجديدة والقديمة، هنا يستخدمها الكاتب للتعبير عن المستقر من مفاهيم المسرح المصرى قبل المشروع التَّجريبى المعاصر بما فيها الوافد، والجديدة تعبيرًا عن المفاهيم الوافدة من ناحية والباحثة فى مناطق جديدة من التُّراث من ناحية أخرى.

وعن باقى أطراف المعادلة هى أحيانا تداخل ثقافى وأحيانا تعدديَّة ثقافيَّة وتدخل.

والمعادلة ترصد تفاهمًا وتفاعلًا إيجابيًّا ثقافيًّا فى الأداء العام للمشروع باعتباره مشروعًا للنخبة حكمت عليه الجماهير الغفيرة بكثير من الغموض والالتباس.

والمعادلة بين الواقع المسرحى المصرى عبرت فى معظم الأحيان عن علاقتها بالوافد بالإدماج والتَّمثيل وهى تقبل فى معظم الأحيان، ولم تتعامل مع سياسات العزل والتَّمييز إلا فى أضيق الحدود، وفيما يختص بالثوابت الدينيَّة بالتَّحديد.

أما عن مقدرة المعادلة على تغيير طبيعة العمليّة الإبداعيّة والنقديّة فى المسرح المصرى فالنتيجة إنها غيرت بالفعل عبر النماذج التّطبيقيّة فى المسرح المصرى، والتى رصدها الكاتب من خلال قراءة المشهد المسرحى المصرى بنسبة كبيرة وواضحة وتتميز بالجديّة والجرأة رغم كل الملاحظات التّفصيليّة التى رصدها الكاتب، وأيضًا فيما يتعلق بالنقد المسرحى النظرى فقد قدم المشروع التّجريبى مجموعة من المفاهيم الجديدة رصدها الكاتب تفصيلا، كما أن بناء المقال النقدى التّطبيقى وإن لم يتغير إلا فى لغة النقد المسرحى لا شك أنها تغيرت فيما يتعلق بتناولها التّطبيقى.

هذه هى الإجابة العامة عن السؤال الرئيسى للبحث والتى سيدعمها الكاتب بالطبع بالعديد من النتائج التّفصيليّة الأخرى فيما سيلى:

ومقبل الدخول للنتائج التّفصيليّة ذات الطابع النسبى طوال الوقت فإن الكاتب لا بُدَّ وأن يؤكد على صحة فروضه التى فرضها حول المشروع التّجريبى، وهى الفروض التى سعى طوال بحثه لاختبارها، والتى أثبتت نتائج فصوله صحتها.

وهى على النحو التّالى :

إن المشروع التّجريبى جاء من المؤسسة الثقافيّة الرسميّة وليس من الجماعة المسرحيّة أو بدعم من المجتمع، وفى هذا الشأن هو مثله مثل العديد من المشروعات التّجريبيّة التى شهدتها مصر الحديثة والتى اعتمدت على يد الدولة التّدخليّة القويّة.

وهذا المشروع التّجريبى بصفته الراديكاليّة الطبيعيّة كان لا بُدَّ لكى يحدث بشكل طبيعى أن تدعمه جماعات مسرحيّة خارج نطاق المؤسسة ثم تتبناه المؤسسة، ولكن ما حدث هو العكس طرحت المؤسسة المشروع ثم تبنته جماعات مسرحيّة ونقاد فاعلون عديدون.

إن أداء المجتمع الثقافى فى معظمة يتسم بالمزاج الادعائى أو بالعنف الرافض وهو أداء بغض النظر عن الشق الإيجابى الواضح، له جذوره التّاريخيّة فى المجتمع المسرحى المصرى ومثال ذلك ما حدث فى مشروع 1962 التّجريبى على سبيل المثال وشقه الإيجابى هو ما يقصد به الكاتب ما يحدث من عنف رافض لاستلاب انبهارى، أو ما يتعلق بالتّفاعل السلبى المزيف.

إن العنف الرافض يأتي بدافع الخوف من الجديد، خاصة أن الجديد كثيرًا ما يتم استقباله بشكل مستفز من أصحاب المزاج الادعائي، عبر ترحيب مبالغ فيه.

إن الفكرة التَّجريبيَّة المسرحيَّة بملحقاتها الثقافيَّة والمعرفيَّة والحضاريَّة المتعددة قد تحولت إلى ساحة حرب عبر إدماجها وتمريرها من خلال مفهوم الهويَّة في مقابل التَّجديد، فتحولت لمبدأ للسيادة والهيمنة أو الالتهام، لتصبح مبدأ قيميًّا يدور حول ثنائيَّة الخير والشر، وهي الطريقة الأدائيَّة المعروفة لطمس الحقيقة وإخضاعها للثنائيات البسيطة لمفاهيم الهويَّة، وللوطني والأجنبي وللموروث والمستورد.

والكاتب يقر بصحة الفرض، ويذكر بأن تناوله لموضوعه قد حدث من منظور مضاد لساحة الحرب تلك، وإن درس الكاتب مفهوم الهويَّة ولكن من منظور مختلف هو منظور التَّفاعل الثقافي.

وبعد الإجابة عن السؤال الرئيسي للبحث، وحديث الكاتب عن فروضه وصحتها، يجيب الكاتب على مجموعة الأسئلة الفرعيَّة التي طرحها وهي متعلقة بالطبع بسؤال البحث الرئيسي:

لقد كان الأداء الثقافي للمسرح التَّجريبي صادم لدرجة عدم القدرة على استيعاب صدمته فأحدث بشكل عام– في أوله ثم خفت ما أحدثه مع تقادم السنون- فأحدث بشكل عام صدمة أدت لاختلاف سلبي سبب، صدمة فنفور فعدم تقبل فتصادم رافض للتعايش ثم قبول تدريجي لدرجة الاندماج.

لم تكن– إلا قليلا– دراسات الاستقبال مهيأة بمقتضياتها وأدواتها لاستقبال الصدمة التَّجريبيَّة على المستوى الدرامي والجمالي من ناحية، وعلى المستوى الدرامي والجمالي من ناحية، وعلى المستوى المعرفي من ناحية أخرى.

استقبلت الجماعات المسرحيَّة والنقديَّة والثقافيَّة المشروع التَّجريبي عبر استبدال مفهوم تعدد الثقافات بمفهوم النظرة الثنائيَّة التَّقليديَّة للموروث والمستورد، وهي النظرة التي لها جذرها التَّاريخي الطويل في مصر.

إن التَّأديَّة الثقافيَّة للمشروع التَّجريبي بشكل عام مع المجتمع العام والثقافي كانت تأدية الإصرار على إحداث الصدمة المؤديَّة للقبول والتَّأثير، وفي الإطار النهائي اشتبك

المشروع التَّجريبى – كما ظهر من النماذج التَّطبيقيَّة للباحث ومن رصده للمفاهيم النقديَّة- مع مشكلات تخص العام كالمرأة، العولمة الثوابت، الحريَّة، الديمقراطيَّة وكان له ردود فعل فى الإطار العام حركت السكون ولفتت النظر لدور جديد للمسرح المصرى خارج السائد والمتعارف عليه جماليًّا ومعرفيًّا.

وفيما يلى النتائج التَّفصيليَّة للبحث:

أولًا: ما نسميه بالمسرح الغربى / العالمى اليوم هو محصلة عمليَّة التَّصفية الثقافيَّة التَّاريخيَّة لهذا التُّراث الإغريقى ثم الرومانى من بعده، والتى تمت فى أوروبا منذ عصر النهضة حتى اليوم، فقد أضحى النموذج الدرامى الغربى هو النموذج المعروف لما نسميه بالمسرح المعاصر، وجزء منه بالطبع المسرح المصرى وهى حقيقة واقعة لا يمكن إنكارها بدافع العزة القوميَّة.

ثانيًا: الحداثة الغربيَّة لا يمكن فهمها دون العودة لفكرة المدينة الأوروبيَّة الحديثة، ودون العودة لفكرة الجدل الدائم بين المسرح والمدينة الحديثة فى الغرب وفى مصر وبإدراك واع لعلاقة المركز بالأطراف.

ثالثًا: المسرح الحديث هو جزء من علاقة المدينة بالعقل، والسوق والاستهلاك ونصيب الفرد فى الحداثة، وهو ما أثر بالطبع فى المسرح المصرى.

رابعًا: الحداثة أكدت فكرة الجماهير الغفيرة وخاصة عندما نشطت الأفكار المعادية للعقل، قد حدث ذلك فى مصر بشكل واضح واشتبك مع التَّفسيرات الخاطئة لمفهوم الهويَّة.

خامسًا: فى الحداثة انتصرت الحياة اليوميَّة على الجماليات التَّقليديَّة فى العالم الغربى وكذلك فى مصر.

سادسًا: أدت العولمة عندما بدأت وعندما اشتد عودها للضغط على الصفوة، ولمزيد من الضغط عليها فى العالم وفى مصر مما أثر على نوعيَّة المتلقى المسرحى الجاد بشكل عام فى العالم وفى مصر.

سابعًا: المواطن الأوروبى هو ابن المدينة أما المواطن المصرى فهو ابن الوطن

فالطبقة الوسطى عندنا هى الإنتليجنسيا التى خلقتها الدولة والتى أثرت بشكل واضح على معظم الأداء التَّجريبى، وجعلته فى يد الدولة وبرعايتها لا فى يد المواطن، وهو ما حدث فى المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر.

ثامنًا : جذور التَّحديث، وبالتَّحديد المشروعات الكبرى والتى لحق تأثيرها فى المسرح المصرى قد قامت على زرع التَّناقض، والاعتماد على التَّوليف الذى أدى إلى تكيفات مقلقة متوترة، وهو الأمر المؤثر فى أداء المشروع التَّجريبى المعاصر.

تاسعًا : كان على المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر أن يتنافس مع أنماط أخرى للثقافة الجماهيريَّة كالتى تنادى بأنماط ثقافيَّة ذات طابع محدود ومفتعل، مما أدى لتصادم مع المناخ الثقافى القائم على فوارق واضحة بين توجهات الثقافة الرسميَّة وحياة الكثير من المصريين، وهى الفوارق الواضحة بشكل جلى منذ الستينيات والمستمرة- برغم اختلاف الظروف الموضوعيَّة والتَّاريخيَّة – حتى الآن.

عاشرًا : حاول المشروع المسرحى المعاصر فى الثمانينيات والتَّسعينيات استعادة الدور المصرى الريادى فى المنطقة العربيَّة فيما يتعلق بدور المسرح المصري وحاول الدفع بدماء شابَّة جديدة للحياة المسرحيَّة.

حادى عشر: أحدثت ما بعد الحداثة انقلابات جذريَّة فى عالم الفن فيما يتعلق بالسياسة الثقافيَّة الأدائيَّة، المسرحيَّة، الجنسيَّة، وهو ما أثر على المسرح العالمى وما وصل منه للمسرح المصرى بشكل عام هو تأثيرات لمجتمع يعيش فى لحظة واحدة الحداثة وما قبلها وما بعدها، بتعدد الجماعات والمناطق السكنيَّة وتنوع القوة والنفوذ ومستوى التَّعليم والقدرة على ممارسة الحريَّة.

وقد ظهرت تلك التَّأثيرات جليَّة فى العديد من التَّفاعلات الثقافيَّة التى رصدها الكاتب فى دراسته بشكل تفصيلى.

ثانى عشر: ظهرت فى المسرح المصرى ملاحظات حول ما بعد الحداثة والدال ومراوغة وتعدد وتشظى المدلول.

ثالث عشر: هناك فرق بين مسرح الطليعة الحداثى فى مصر والعالم والمسرح التَّجريبى للحداثة وما بعدها، وهى الفروق التى تتضح فى الرؤى والتَّصورات التى رصدها

الكاتب تفصيليًّا فى دراسته.

رابع عشر: أدت صدمة المشروع التَّجريبى المسرحى المعاصر فى مصر – والتى جاءت بنماذج ما بعد حداثيّة فى مجتمع لم يحسم مشكلته مع العقل الحداثى – لتعميق العديد من التَّناقضات التى تجلت فى المزاج الادعائى أحيانًا وفى المزاج الأصولى فى أحيان أخرى.

خامس عشر: جاءت ما بعد الحداثة لمصر مسرحيًّا بالتَّخديد فى تيار الرقص المسرحى الحديث وعبر تأكيد النظريّة النسويّة فى المسرح وعبر إعادة اكتشاف المذاق الخاص للحكى الشعبى.

سادس عشر: كرر المسرح المصرى مع المشروع التَّجريبى المعاصر مفارقة الستينيات 1962 وهى التى حدثت على نحو واضح بتبنى الدولة– لاتجاه يسار المسرح- بينما ظل المجتمع المسرحى على اليمين. وهو الأداء غير الطبيعى فى معادلة التَّجريب المسرحى فى مصر. والتى لو قدر للفرق المسرحيّة المستقلة الجادة أن تلعب دورها الفاعل فى ظل دعم رأس المال الوطنى للثقافة الجادة خارج المؤسسة الرسميّة لعادت معادلة التَّفاعل الثقافى لطبيعتها المنطقيّة.

سابع عشر: لقد تغيرت لغة النقد المسرحى النظرى والتَّطبيقى فى مصر لتظهر لغة جديدة تعترف بمفاهيم كالمسرح الراقص ولغة الجسد والسينوجرافيا والدراماتورج- وغيرها مما رصدها الكاتب تفصيلا– كما أن النظرة للمشهد المسرحى من زاوية نقديّة تحركت أكثر نحو المناهج النقديّة الحديثة. وإن لم تظهر محاولات تطبيقيّة منظمة لاستخدام دقيق للأدوات النقديّة الجديدة كنماذج– بنيويّة– سيميولوجيّة- أنثربولوجيّة. إلا فيما ندر.

ثامن عشر: يوصى الكاتب بدعم المساحة المتاحة من حريّة الإبداع. وعدم ترك النوافذ مفتوحة ثم إغلاقها فجأة. وهو الأداء الذى يورث خوفا ورقابة ذاتيّة مقلقة داخل المبدع تحيط حريته بقلق ينشد الأمان.

تاسع عشر: بالإضافة لتأكيد الاتجاهات التَّجريبيّة التى تدعم المشهد المسرحى فى مصر. فعلى المشروع التَّجريبى أن يجد آليّة جديدة للإنتاج المسرحى التَّجريبى بشكل

منتظم عبر مراكز مسرحيّة لامعة تغطى المركز والأطراف وتتوقع تفاعلا ثقافيًّا جادا يتحرك من الأطراف للمركز، وهو التّفاعل الذى حدث كثيرًا فى تاريخ الثقافة المصريّة وجاء بنتائج مدهشة.

عشرون: يوصى الكاتب بإدماج المشروع التّجريبى فى علاقة مع فئات اجتماعيّة مختلفة وإدخاله فى علاقة مع مشروعات عامة أخرى كالصحة والتّعليم والمشاركة السياسيّة فى إطار الاستفادة بمفاهيم مسرح الشارع ومسرح المقهورين وغيرها من التّجارب المسرحيّة الجادة التّجريبيّة والتى حدثت فى أفريقيا وأمريكا اللاتينيّة.

وذلك لا ينفى بالطبع الدور الجمالى الفنى الفلسفى للمشروع، فهو مشروع ذائقة ومشهديّة تجديديّة جماليّة بالدرجة الأولى.

المراجع

أولا: المسرحيات:

- محمد الفيل: دقة زار مؤلفات محمد الفيل جزء (1). الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة, 2002, فى 423 صفحة.
- سيد أحمد على: الحبظاتيّة, مخطوط بالآلة الكاتبة. محسن حلمى: شريط فيديو كاسيت.
- مصطفى عبد الحميد, منصور محمد: اللعبة, سيناريو العمل المسرحى, نسخة خطيّة, منصور محمد: شريط فيديو كاسيت.
- خالد الجويلى – نجيب الجويلى – جسن الجريتلى: داير داير, نسخة بالآلة الكاتبة, حسن الجريتلى: شريط فيديو كاسيت.
- سمير عابدين: (شعر), سفر المطرودين, إعداد: إنتصار عبد الفتاح, مخطوط بخط اليد, إنتصار عبد الفتاح: شريط فيديو كاسيت.
- محمد أبو العلا السلامونى: ديوان البقر, الهيئة المصريّة العامة للكتاب, مختارات فصول القاهرة, 1995, فى 108 صفحة. كرم مطاوع: شريط فيديو كاسيت.
- حسن الجريتلى: غزل الأعمار, ورشة عمل عن السيرة الهلاليّة, مخطوط بالآلة الكاتبة, حسن الجريتلى: شريط فيديو كاسيت.
- وليد عونى: الأفيال تختبئ لتموت, شريط فيديو كاسيت.
- وليد عونى: سقوط إيكاروس, شريط فيديو كاسيت.
- يحيى الطاهر عبد الله (رواية): الطوق والإسورة, إعداد: د. سامح مهران. مخطوط بالآلة الكاتبة, ناصر عبد المنعم: شريط فيديو كاسيت.

ثانيا : المراجع :

أ- الكتب العربيَة :

1. د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحيَّة، دار الشعب، القاهرة، ب.ت فى 295 صفحة.
2. إبراهيم نافع: انفجار سبتمبر بين العولمة والأمركة، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2002، فى 255 صفحة.
3. د. أنور عبد الملك: الشارع المصرى والفكر، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2001، فى 151 صفحة.
4. د. جلال أمين: العولمة ، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1998، فى 1979 صفحة.
5. د. حسن عطيَّة: سوسيولوجيَّة الفنون المسرحيَّة (تحولات البنيَّة وحضور المتلقي)، سلسلة كتابات نقديَّة، عدد 145، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، فى 288 صفحة.
6. رضا هلال: تفكيك أمريكا، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 2001، فى 239.
7. د. السيد نصر السيد: الحقيقة الرماديَّة، الهيئة العامة المصريَّة للكتاب، القاهرة، 1997. فى 91 صفحة.
8. شريف يونس: سؤال الهويَّة، الهويَّة وسلطة المثقف فى عصر ما بعد الحداثة، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 1999. فى 305 صفحة.
9. د. صالح سعد: الأنا – الآخر ازدواجيَّة الفن التَّمثيلى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001، فى 275 صفحة.
10. عبد الرحمن الأبنودى: مقدمة السيرة الهلاليَّة، المجلد الثانى ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2003. فى 735 صفحة.
11. د. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظريَّة عربيَّة نقديَّة، عالم المعرفة، المجلس

الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001. فى 517 صفحة.
12. مايسة زكى: منمنمات مسرحيَّة، الهيئة العامة المصريَّة للكتاب، القاهرة، 1998، فى 347.
13. مايسة زكى: كعب داير، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2003. فى 227 صفحة.
14. مايسة زكى: هوامش دراميَّة ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2004 فى 274 صفحة.
15. د. مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى السبعينات، المكتبة الثقافيَّة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة 1987، فى 129 صفحة.
16. د. مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى الثمانينيات (دراسة فى النص المسرحي) الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، 1995 فى 375 صفحة.
17. د. مهدى بندق: حداثتنا الحاصرة، سلسلة كتابات نقديَّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير 2003 فى 213 صفحة.
18. د. نبيل على: الثقافة العربيَّة وعصر المعلومات، (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافى العربي)، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2000. فى 575 صفحة.
19. د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التَّأويل، الدار البيضاء- بيروت، 1996. فى 175 صفحة.
20. د. نهاد صليحة: الحريَّة والمسرح، المكتبة الثقافيَّة، عدد 474، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة 1991. فى 175 صفحة.

ب- الكتب المترجمة :

1. أ.م. بوشنسكى: الفلسفة المعاصرة فى أوروبا، ترجمة د. عزت قرنى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992. فى 415 صفحة.
2. أدوين ويلسون: التَّجربة المسرحيَّة ، ترجمة: د. إيمان حجازى، مركز اللغات والتَّرجمة،

أكاديميَّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 2001. فى 797 صفحة.

3. الآن تورين: نقد الحداثة، ترجمة: د. أنور عبد المغيث، المشروع القومى للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 فى 493 صفحة.

4. انخل بيرينجير: نظريَّة ونقد المسرح، ترجمة: د. سمير متولى وأمانى أبو العلا، أكاديميَّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة ، 2001. فى 560 صفحة.

5. أندريه مالرو: إغواء الغرب، ترجمة: محمد سيف، دار شرقيات للنشر والتَّوزيع، القاهرة، 1995. فى 135 صفحة.

6. أنطونى كينج: الثقافة والعولمة والنظام العالمى، ترجمة: محمد يحيى، شهرت العالم، هالة فؤاد، مراجعة: محمد يحيى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001. فى 259 صفحة.

7. أونا شودهورى: المكان المسرحى، جغرافيَّة الدراما الحديثة، ترجمة: د. أمين حسين الرباط، مراجعة أ.د. عبد الحميد الخريطى، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، 2000، فى 371 صفحة.

8. أيان واطسون: نحو مسرح ثالث، أوجينا باربا ومسرح أودون، ترجمة: د. منى سلام مراجع: سامى خشبة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة 2000 فى 408 صفحة.

9. بازكير شو: الراديكاليَّة فى الأداء المسرحى بين بريخت وبودريلارد، ترجمة د. محمد السيد، مراجعة: د. أمين حسن، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديميَّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2001. فى 311 صفحة.

10. بيتر برجر: نظريَّة المسرح الطليعى، نقله عن الألمانيَّة: مايكل شو، ترجمة: د. سحر فراج، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديميَّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح الجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002. فى صفحة.

11. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، تقديم د. جابر

عصفور، منشورات المجمع الثقافى، الإمارات العربيّة المتحدة، 1995 فى 392 صفحة.

12. بول هاريسون: العالم الثالث غدا، ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1992 فى 382 صفحة.

13. توماس كون: بنية الثورات العلميّة، ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1992. فى 382 صفحة.

14. ثيودور شانك: المسرح البريطانى المعاصر ترجمة: د. محمد سيد، مراجعة . أمين حسن الرباط، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002. فى 374 صفحة.

15. تيرى إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة د. منى سلام، مراجعة د. سمير سرحان، مركز اللغات والتّرجمة، وحدة الإرصادات، أكاديميّة الفنون، القاهرة، 2000. فى 248 صفحة.

16. جيلبر دوران: الأنثربولوجيا – رموزها- أساطيرها – أنساقها، ترجمة: د. مصباح عبد الصمد، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، 1991. فى 368 صفحة.

17. جيلين ويلسون: سيكولوجيا فنون الأداء، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكوين، يونيو 2000. فى 431 صفحة.

18. خوسيه أنطونيو سانشيز: فن مسرحة الصورة، ترجمة: د. خالد سالم، مراجعة د. حسن عطيّة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، القاهرة، 2004. فى 314 صفحة.

19. رالف ياور: المسرح فى أوروبا (1960 – 1990)، ترجمة: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة أ.د. أمين حسين الرباط، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديميّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، القاهرة، 2002. فى 391 صفحة.

20. روبرت أورنشتاين: بول إيرليش: عقل جديد لعالم جديد، ترجمة: د. أحمد مستجير، مكتبة الأسرة، مهرجان القاهرة للجميع، القاهرة 2001. فى 293 صفحة.

21. روبرت هيمتون: العمل فى أستوديو الممثل (محاضرات فى تى ستراجبورج). ترجمة: د. جيهان عيسوى، مراجعة: أ.د. منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح

التّجريبى لوزارة الثقافة، القاهرة، 2001. فى 497 صفحة.

22. شارلوت سيمورسميث: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجيّة، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف: د. محمد الجوهرى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة، 1998. فى 814 صفحة.

23. فابريتز بوكروتشيلى: فضاء المسرح، ترجمة: أمانى فوزى حبشى، مراجعة: سعد أردش، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة2001. فى 298 صفحة.

24. فريدريك جيمسون: التّحول الثقافى (كتابات مختارة فيما بعد الحداثة 1983: 1998)، ترجمة: محمد الجندى، مراجعة: أ.د. فاطمة موسى، دراسات نقديّة، وحدة الإصدارات ، أكاديميّة الفنون، وزارة الثقافة، 2002، فى 195 صفحة.

25. فيليب أولاند: من التّمثيل إلى العرض المسرحى (مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة) ترجمة: د. سحر فراج، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديميّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002. فى 227 صفحة.

26. كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقى جلال، مراجعة، صدقى خطاب، علم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984. فى 422 صفحة.

27. ليزبيث جودمان: جين دى جاى: المرشد فى السياسة والأداء، ترجمة: محمد لطفى نوفل، مراجعة: د. أمين الرباط، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديميّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح الدولى التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2001. فى 629 صفحة.

28. مارتن كارلسون: فن الأداء، ترجمة: د. منى سلام، مراجعة، أ.د. نبيل راغب، مركز اللغات والتّرجمة، أكاديميّة الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 1999. فى 357 صفحة.

29. مارفن كارلسون: أماكن العرض المسرحى (سيموطيقا العمارة المسرحيّة)، ترجمة

د.إيمان حجازى، مراجعة د. محمد حامد، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة 2002.

30. مارلين كليفلاند: ميلاد عالم جديد (فرصة متاحة لقيادة عالميَّة)، ترجمة: د. جمال على زهران، مراجعة محمود إسماعيل محمد، المكتبة الأكاديميَّة، القاهرة، 2000 فى 358 صفحة.

31. نك كاى: ما بعد الحداثة والفنون الأدائيَّة، ترجمة: د. نهاد صليحة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 1997. فى 295 صفحة.

32. والتَّر امبرست: الثقافة الجماهيريَّة والحداثة فى مصر، ترجمة: محمد الشرقاوى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000. فى 283 صفحة.

33. والتر – جين أونج: الشفاهيَّة والكتابيَّة، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994. فى 365 صفحة.

الكتب الأجنبيَّة:

1. Patrice Pavis: L'analwse, des spectacles, editions, Nathan, Paris, 1996. (319 P.)

2. Franais Affergan: Exotisme et Alterite, P.V.F avril, 1987, Paris. (295 P).

3. Eric Ladowski: Presences de l'autre, P.V.F, 1ere edition, 1997, Paris. (250 P.)

ثالثا: الدوريات:

- أحمد عبد الحميد: جريدة الجمهوريَّة، القاهرة، عدد 3، 15039، 1995/3/2.
- أحمد سخسوخ: نشرة التَّجريبى اليوميَّة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2000/9/4.
- أيمن فاروق: مجلة المسرح، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، عدد 83، أكتوبر 1995.

- ثناء منير: مجلة المسرح، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، عدد 119 / 120، أكتوبر / نوفمبر 1998.
- ثناء منير: المهرجان التَّجريبى فى الميزان، مجلة المسرح، ـ عدد 58، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1993.
- حازم شحاتة: الطوق والإسورة، نشرة المهرجان التَّجريبى، القاهرة، وزارة الثقافة، سبتمبر 1996.
- حازم شحاتة: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 7 سبتمبر 2002.
- حامد سليمان: آخر ساعة، دار أخبار اليوم، عدد 2970 أسبوعيَّة القاهرة، 1991/9/25.
- حسن سعد: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، القاهرة، وزارة الثقافة، 5/ 9 / 1989.
- حسن عطيَّة: مجلة الفنون، شهريَّة تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب عدد 34، الكويت ، أكتوبر 2003.
- زينب منتصر: روزاليوسف، مؤسسة روزاليوسف، عدد 3352 القاهرة، 1992/9/26.
- د. سامح مهران: مجلة آفاق المسرح، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو، 2002.
-ساميَّة حبيب: مجلة المسرح، عدد 36، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، نوفمبر 19914.
- سعيد علام: جريدة الوفد، حزب الوفد، عدد 1002، القاهرة 1991/14/1.
- صالح مرسى: المصور، عدد 23496، القاهرة، دار الهلال، 1991/10/11.
- عبد الرازق حسين: جريدة الوفد، حزب الوفد، عدد 1155، القاهرة، 1990/12/10.
- عبد الناصر حنفى: نشرة التَّجريبى ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2000/9/9.

- عبلة الروينى: الأخبار، دار أخبار اليوم، عدد 12622، القاهرة، 1992/10/22.
- عبلة الروينى: الأخبار، دار أخبار اليوم، عدد 12010، القاهرة، 1990/11/8.
- عتبلة الروينى: الأخبار، دار أخبار اليوم، دد 12874، 1993/8/12.
- عبلة الروينى: الحياة اللندنيّة، عدد 12993، 1998/9/30.
- عبلة الروينى: مجلة الفنون، شهريّة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، عدد11، الكويت، نوفمبر 2001.
- عبلة الروينى: مجلة اليسار، حزب التّجمع الوطنى التّقدمى الوحدوى، عدد 28، القاهرة يونيو 1992.
- د. عمرو دوارة: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، القاهرة، وزارة الثقافة 2004/9/30.
- عواد على: مجلة المسرح، عدد 130، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
- فاروق حسنى: جريدة الوفد، حزب الوفد، عدد 1390، القاهرة، 1991/10/17.
- فتحى العشرى: ملحق الأهرام، جريدة الأهرام، عدد 39589، القاهرة، 1995/4/28.
- فؤاد دوارة: الكواكب، عدد 2050، دار الهلال، القاهرة، 1990/11/3.
- محمد السيد عيد: مجلة المسرح، عدد 59، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1993.
- محمد العزب موسى: يوميات الأخبار، الأخبار دار أخبار اليوم، عدد 12270، القاهرة 1991/9/8.
- محمد العزب موسى: جريدة الأخبار عدد 12582، القاهرة، 1992/9/6.
- د. محمد عنانى: مجلة المسرح، عدد 120119، أكتوبر / نوفمبر 1998.
- محمد حسين هيكل: مجلة وجهات نظر، عدد 34، الشركة المصريّة للنشر العربى والدولى، القاهرة، نوفمبر 2000.
- محمد فتحى التّهامى: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التّجريبى، القاهرة، سبتمبر 2002.

- د. مدحت أبو بكر: نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002/9/12.
- د. مهدى بندق: الكتابة 2000، آفاق ثقافيَّة، مجلة تصدر عن ثقافة الإسكندريَّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- د. محمود أبو دومة: مجلة المسرح، عدد 122، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة – يناير – فبراير 1999.
- محرر الأحرار: جريدة الأحرار،حزب الأحرار، عدد 718، القاهرة، 1991/9/9.
- محرر الوفد: جريدة الوفد، حزب الوفد، 1362 القاهرة، 1991/6/22.
- نبيل بدران: آخر ساعة، دار أخبار اليوم، عدد 2929، القاهرة، 1990/12/12.
- نبيل بدران: آخر ساعة، دار أخبار اليوم، عدد 3022، القاهرة، 1992/9/23.
- ناعوم تشومسكى: ترجمة: غادة نبيل: مجلة أدب ونقد، حزب التَّجمع الوطنى التَّقدمى الوحدوى، القاهرة، ديسمبر 2000.
- د. نهاد صليحة: روز اليوسف، مؤسسة روزاليوسف، عد 30257، القاهرة، 1990/11/12.
- د. نادية البنهاوى: جريدة الوفد، حزب الوفد، عدد 1725، القاهرة.
- د. وفاء حامد كمال: مجلة المسرح، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، مارس 1995.
- وفاء محمود: ملحق الأهرام، عدد 38668 القاهرة.
- وليد يوسف: مجلة المسرح، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1992.

ملحوظة :

- لم يذكر الكاتب عناوين المقالات المستخدمة لأنها فى معظمها لم تكن موجودة لدى أرشيف المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبيَّة، والأرشيفات الخاصة لأصحابها، ولكن كافة بيانات الدوريات المأخوذة منها المقتبسات مكتملة ويمكن الرجوع إليها.

رابعا : الرسائل العلميَّة :

- البحث: مفهوم جماليات التَّلقى لدى المؤلفين غير التَّقليديين فى مصر من 1962: 1970، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الدراما، المعهد العالى للفنون المسرحيَّة، أكاديميَّة الفنون، القاهرة، عام 1997. فى 198 صفحة.

خامسا : الوثائق :

- كتالوج مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 1991.
- كتالوج مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 1995.

سادسا : المقابلات الشخصيَّة :

- مقابلة مع الأستاذة الدكتورة منى صفوت، كليَّة آداب جامعة عين شمس، القاهرة، عام 2001.
- مقابلة مع الأستاذة الدكتورة منى صفوت، كليَّة آداب جامعة عين شمس، القاهرة، عام 2004.
- مقابلة مع الكاتب سمير عبد الباقى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

الملاحق

1. الحداثة والمدينة:

كانت مدينة النصف الثانى من القرن التَّاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين تتحرك فى بعد ثقافى جديد تمامًا، وذلك لأسباب اجتماعيَّة وتاريخيَّة عديدة، كان الأمر يتجاوز كونها مدينة شديدة الضخامة أو عاصمة لدولة هامة.

كانت مكانًا يبدأ فيه تكوين العلاقات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة الجديدة بما يفوق معنى المدينة والدولة بمفهومها القديم.

فهى مرحلة تاريخيَّة متميزة امتدت فى الحقيقة فى النصف الثانى من القرن العشرين لتشمل العالم بأسره.

كانت هذه التَّطورات فى مراحلها الأولى تتعلق بالإمبرياليَّة والاختراق المتزامن لعدد من الثقافات التَّابعة.

لكن الأمر كان يتجاوز النظام الاستعمارى التَّقليدى، ففى قلب أوروبا نفسها، كان التَّطور يتميز بتفاوت شديد فى درجته، سواء داخل دول بعينها، حيث كان الفارق بين العواصم والأقاليم شاسعًا على الصعيدين الاجتماعى والثقافى، وفى التَّطور غير المتوازن فى الصناعة والزراعة أو فى الاقتصاد المالى ووجود محدود لأنماط السوق.

بل ظهرت فوارق أشد خطورة بين الدول وبعضها البعض والتى بدأت فى تشكيل نوع جديد من التَّدرج الهرمى، لا من حيث القوة العسكريَّة، كما فى القديم، بل من حيث التَّطور، وبالتَّالى من حيث التَّنوير والمعاصرة.

إضافة إلى ذلك ففى العديد من العواصم- وخاصة فى المدن الكبرى الرئيسيَّة كانت هناك تعقيدات فى العلاقات الاجتماعيَّة- وعلى رأسها باريس- تضاف إليها حريات استثنائيَّة فى التَّعبير كان هذا الوسط المعقد والمفتوح يتناقض بصورة حادة مع استمرار وجود أنماط اجتماعيَّة وحضاريَّة وثقافيَّة تقليديَّة فى الأقاليم والدول الأقل تطورًا(245).

إنها إذن المدينة، اية مدينة؟ إنها المدينة الغربيَّة صانعة المركزيَّة فى علاقتها بالأطراف.

245- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق. ترجمة د. عبد الوهاب علوب، تقديم: د. جابر عصفور منشورات بالمجمع الثقافى، الإمارات العربية المتحدة، 1995. ص (146 – 147).

وصانعة ما تم التَّعارف عليه بالمركز والأطراف فى علاقة المدن بباقى التَّجمعات البشريَّة داخل الدولة الواحدة وفى علاقتها بالدول الأخرى.

فما هى المدينة؟

صورة المدينة:

تضمن كتاب المدينة (The Image of the City) الرائع لكنيث لينش (1960) بعضا من اهتمام علم العلامات الحضارى ومناهجه.

فبدأ لينش بملاحظة أن تحديد البيئة وبناءها هما قدرة مهمة لدى كل الحيوانات المتحركة، وبدأ فى دراسة الطرائق التى يبنى بها سكان المدينة البيئات المحيطة بهم على المستوى الفكرى.

فقد رأى الصورة الذهنيَّة للمدينة كما بنيت من تشكيل يتكون من خمسة أنماط للعناصر وهى الطرق (Paths) وتشير إلى الطرق المعروفة التى ينتقل من خلالها سكان المدينة من جزء إلى آخر ونقاط التَّقاطع (Nodes)، حيث يلتقى طريقان أو أكثر والأحياء (Districts)[246].

والعلامات Landmarks وهى العناصر الحضاريَّة المحددة، والتى تستخدم كعلامات توجيه ولكن من هذه العناصر تضمينات مهمة فى اختيار أماكن المسارح داخل المدينة، وفى أوقات معينة عملت المسارح ذاتها كعلامات حضاريَّة، كما ربما نرى فى مسارح روما الإمبرياليَّة، أو فى دار الأوبرا فى عصر الباروك، أو تقع بالقرب من نقاط الالتقاط أو الأماكن المشهورة مثل (ميدان تيمز أو ميدان البيكادلي) وذلك حتى يسهل تعرفها، وتسهيل الوصول إليها، وربما تكون أكثر الأشياء تشويقًا هى العلاقة بين المسارح والمناطق الخاصة، وغالبًا ما تميل المسارح إلى أن تتجمع معًا فى منطقة ترفيهيَّة، لكنها ربما توجد أيضًا فى عدد متنوع بشكل كبير فى أماكن حضاريَّة أخرى، وسوف يحدد الموقع الصورة العامة

246- مارفن كارلسون: أماكن العرض المسرحى، سيميوطيقا العمارة المسرحية، ترجمة: د. إيمان حجازى، مراجعة: أ.د. محمد حامد، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، 2002، ص (18).

للبناء، وحتى منطقة التَّرفيه ربما تتنوع بشكل جيد فى ما تتضمنه من معانٍ من مدينة إلى أخرى(247).

2. الهجرة للمدينة : الأعماق المحرومة والعالم الفقير خارج المدينة :

يرى ريموند وليامز أن الأساس الاجتماعى الرئيسى للحداثة يكمن فى تجربة الهجرة من الريف إلى المدينة. وهذه الرؤية المحوريَّة مؤداها أنه يستطيع أن يشير إلى استمراريَّة تجربة سابقة لحضارة صناعيَّة حضريَّة وأن يحدد ما تميزت به السنوات الأولى من القرن العشرين فى المدينة على الصعيدين الاجتماعى والفنى. فبالنسبة للهجرة يرى وليامز أنها ركزت الأضواء على موضوعات الزحام والاغتراب والوحدة والتَّنوع فى القرن التَّاسع عشر.

- وأفرزت هذه التَّجربة اهتمام الحداثة بالوسيلة الفنيَّة نفسها بدلا من الإحساس المتوارث بروح الجماعة.
- وهكذا كانت الصبغة التَّاريخيَّة التى اصطبغ بها (الاستقلال) والوعى بالذات فى الفن الذى ينتمى إلى الحداثة الحديثة نسبيًّا.
- وأى دعوى بعالميَّة الحداثة تصبح واهية؛ لأن شروطها وأنماطها الخاصة تنتمى إلى مطلع القرن العشرين إلى (المدينة الرأسماليَّة).
- أدت الجوانب التَّاريخيَّة للحداثة بوليامز إلى التَّفكير فى (الأعماق المحرومة) من البلاد والعالم الفقير خارج المدينة(248).

والهجرة من المركز للأطراف فى عالم الحداثة نادرة إلى حد بعيد. أما العكس فهو الأساس؛ ذلك أن الأعماق المحرومة والعالم الفقير مصادر طاردة. كما أن نموذج إيقاع الحياة اليوميَّة فى المدن الصناعيَّة الجديدة والمدن المركزيَّة ذات التَّاريخ هو إيقاع جذاب يعتمد على قيم العمل. ويفتح الطريق أمام الطموح إلى أقصاه ويلغى قيم العائلة والطبقة ويخلص الفرد من قيم المجتمع الزراعى الأبويَّة. ويفتح الباب أمام الخصوصيَّة الشخصيَّة والحريَّة الفرديَّة إلى أقصاها، وبالتَّالى ينتج علاقات إنسانيَّة جديدة تسمى بالعلاقات الحضريَّة.

247- المرجع السابق: ص (18).

248- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص (135).

يميل العالم اليوم نحو نظام حضرى واحد هائل، يسهل منه التّقدم التّكنولوجى الهائل وثورة الاتصالات، لكننا نجد أن مفهوم المدينة يفقد دلالته ولا يعرض أى موضوع محدد للدراسة.

يسبب اختلاط الحدود بين المدينة التّقليديّة والحضر الكلاسيكى صدعا واختلالًا وإعادة استثمار للمضمون الأيديولوجى الحضرى القديم تحت ظروف جديدة.

وعدت المدينة دائما بالحريّة، كما فى مفهوم العصور الوسطى للحضر باعتباره مكانا للهروب من الأرض، والعمل الإقطاعى والعبوديّة وسلطة المالك الجائرة.

يصبح (هواء المدينة) الآن من ذلك المنظور عكس ما وصفه ماركس (بالحمق الريفي) ضيق سلوك وعادات القرية وخرافاتها وأفكارها الثابتة وكرهها للاختلاف على النقيض من ثبات الريف[249].

ولننتقل إلى النقطة الجوهريّة فى علاقتنا كمصر مع هذه المدن الثقافيّة الكبرى ورغم خصوصيّة القاهرة حاضرة المدائن إلا أن وجودها فى قلب العالم الثالث يخضعها لدائرة المركز والأطراف، وهو الأمر الى يراه الكاتب تأسيسا مهما لمناقشة وفهم مشروع التّجريب المسرحى المصرى المعاصر فى ظل فهم مشروعى الحداثة والتّنوير المصريين وعلاقتهما بالقطع بالعالم.

3- المدن الثقافيّة : المركز والأطراف:

إن المواجهة الأولى الأساسيّة – بين الاقتصاد الرأسمالى وما قبل الرأسمالى، بين الأبيض وغير الأبيض، بين الشعوب ذات الخلفيّة الثقافيّة والدينيّة الموحدة والشعوب الأخرى ذات الخلفيات الثقافيّة والدينيّة المتعددة، (نقول إن هذه المواجهة) حدثت فى المستعمرات وليس فى العواصم الرئيسيّة (The Metropolis) فى الأطراف وليس فى المركز، فى غير أوروبا وليس فى أوربا، أيًا كان التّصور الذى نفضله.

أى أن أول المجتمعات المتعددة عرقيًا وثقافيًا وقاريًا على المستوى العالمى وجدت على نطاق وامتداد واسع فى الأطراف، وليس المركز حيثُ أنشئت تحت ظروف اقتصاديّة وسياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة شديدة الخصوصيّة والتّعقيد للكولونياليّة[250].

249 (انظر) فريدريك جيمسون: التحول الثقافى، كتابات مختارة فى ما بعد الحداثة (1983: 1998) ترجمة: محمد الجندى، مراجعة: أ.د. فاطمة موسى، دراسات نقدية (2) وحدة الإصدارات، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة 2002، ص (80).

250- (انظر) أنطونى كينج: الثقافة والعولمة والنظام العالمى، ترجمة: محمد يحيى، شهرت العالم، هالة فؤاد مراجعة محمد يحيى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص (5 ، 26).

ويستطرد الكاتب ليرى:

ولقد كانت بشكل واسع، وإن لم يكن كليًّا، نتاجًا لظروف المدن المستعمرة الاجتماعيَّة والجغرافيَّة الخاصة.

وقد وجدت الثقافة المدنيَّة المتعددة عرقيًّا وقاريًّا بشكل مكثف على نحو ما في أوروبا، وإن كانت قد ظهرت في الولايات المتحدة مبكرًا قليلًا عن ذلك.

وليس هذا فحسب بل إن المدن الرئيسيَّة حول العالم تتزايد بصورة ملحوظة. فإن ما يسمى الآن بالعالم الثالث، سوف يلقب تاريخيًّا وعلى نحو دقيق بالعالم الأول، والأول سيصبح الثالث وبعبارة أخرى فإن ثقافة ومجتمع وفضاء كلكتا أو سنغافورة في باكورة القرن العشرين قد تنبأت بالمستقبل بشكل أكثر دقة مما فعلته لندن أو نيويورك[251].

إلا أن العواصم تظل أكثر جاذبيَّة وتأثيرًا بالطبع وهي التي تصنع النماذج الجديدة وتقدم علاقة غريبة في تبادلياتها مع المدن الأخرى الأصغر من حيث موقعها في الأطراف.

فالمركز يستعمر عقول الأطراف على نحو تراكمي، وذلك من خلال أطر العمليَّة الثقافيَّة التي يمر عبرها التَّدفق عابر القوميات بسهولة، ومن بينها إطار السوق الذي يبدو بطبيعة الحال بارزًا- إضافة إلى قيامه بعمليَّة مأسسة مناظرة للأشكال القائمة في الأطراف، مما يجعلها مكبلة بحيث سرعان ما لا تجد أي فرصة حقيقيَّة للاختيار.

إن محض حقيقة نشأة هذه الأشكال من المركز يجعل منها أكثر جاذبيَّة ومن المفهوم أن هذا الاستعمار سوف يتواصل من خلال وابل من القصف الثقافي الذي لا يرحم ومع تغلغل إطار السوق داخل إطار أشكال الحياة، يعاد بناء أشكال الحياة اعتمادًا على ما كان يعد في البداية أجنبيًّا، مما يؤدي إلى ما يمكن تسميته بعمليَّة قيام الأطراف بإعادة إنتاج نماذج المراكز[252].

لتصبح تلك العلاقة هي المعادلة الأساسيَّة المؤثرة على سير تيار الحداثة ذهابًا وإيابًا بين المراكز والأطراف، ولا شك أن المركز يتأثر أيضًا بتفاعلات الأطراف إلى حد بعيد. والكاتب لا يعرض هذا النموذج باعتباره النموذج الذي يتبناه أو يراه مثاليًّا لعلاقة بين

---

251 المرجع السابق: ص (26).

252 (انظر) أنطوني كينج: إيمانويل والرشتياس: مرجع سابق ، ص (178).

المدن الصغيرة والكبيرة. ولكن ليقدم الأمر كما هو حادث وليرصد نتيجة أوليَّة وهى أن فن الحداثة وقيمة وعلاقاته الإنتاجيَّة هى علاقات مدينيَّة بالدرجة الأولى.

4. الحياة العقليَّة للمدن الكبيرة:

المقال الهام لجورج سيمل بعنوان (العاصمة والحياة العقليَّة) الذى يحدد فيه عمليات المدينة الصناعيَّة الجديدة طريقة جديدة تمامًا للتفكير والاستيعاب مختلفة عن عالم التّجار والمدن القديمة والريف القديم.

تظهر هنا جدليَّة التَّحول لتأثيرات قيمة التَّبادل والمساواة الماليَّة: إذ أعلنت الأخيرة ذات مرة ودعت إلى اهتمامَّات جديدة بخصائص الأشياء. فإن المساواة الآن فى هذه المرحلة نتج عنها انسحاب من الأفكار القديمة بمواد مستقرة ومثيلاتها المكملة.

فإذا أصبحت كل تلك الأشياء متساوية كسلع. وإذا ساوى المال بين اختلافاتها الفرديَّة قد يشترى المرء الآن خصائصها المتنوعة نصف الذاتيَّة. ويحرر اللون والشكل نفسيهما من أحمالهما السابقة. ويعيشان حياة مستقلة كتحول للإدراك وكمواد فنيَّة خام[253].

إنها العلاقات الجديدة التى صنعت معان جديدة للطبقة والدين واللون والجنس. فهناك معنى جديد يبدو فى سيطرة المال وإعادة صياغته للفروق الفرديَّة مما أثر في الفن تأثيرًا واضحًا.

إنها تمثل ثقافة جديدة. ثقافة المدينة الصناعيَّة بقدرتها على التَّفاعل الريع والتَّغيير الكمى الكبير الذى يصنع تغيرات كيفيَّة عميقة تعتمد على سرعة وكثافة النشر والنسخ والتَّداول والتَّوزيع.

وهكذا (تميل الثقافات المبدعة) من خلال تقليل حجمها وتبسط تصميمها لأن (تجعل التَّكنولوجيا أثيرَّة). وهو يقترح أن المدينة هى المكان المناسب حيث يكون التَّزاوج بين ما هو محسوس وما هو رمزى معقد جدا. كمساحة هامة تتحقق فيها مثل هذه العمليَّة.

إن تنظيم 1987 لمدينة لندن جعلها نقطة وصل للمعلومات الماليَّة العالميَّة التى كانت تترجم إلى نبضات إلكترونيَّة تظهر كأرقام على الشاشات.

---

253 فريديريك جيمسون: مرجع سابق. ص (136).

لقد كان المال دائما موضوعا سريًّا فى بريطانيا، ولا يمكن الخلاص من جدله حول الطبقة والتَّعليم.

ولكن الشاشات وسائل مألوفة للمسرحيات الإذاعيَّة والتِّليفزيونيَّة، وقد أدى التَّزاوج بين المعاملات وشئون الحب إلى جعل المدينة العاصمة (1989 وفيما بعد) مسلسلا ناجحًا جدًّا[254].

وإذا كانت تلك هى لندن العاصمة نموذجًا للمدن المركزيَّة الغربيَّة فهناك نيويورك نموذجًا أكثر مركزيَّة بحسابات القوى الخفيفة والقوى التَّقليديَّة يصفه فى سياق فكرة المركز كاتب مصرى فيرى:

الشوارع ملأى بشباب يركضون فى لهاث، لدرجة تبدو معها أوروبا عجوزًا متباطئة.

وبين ضواحى فقيرة وغير نظيفة كمدن العالم الثالث وأخرى ما بعد حداثيَّة تنتصب فى قلبها ناطحات السحاب...

وجدت تحت الفندق (مطعمًا لبانيًا) وأمامه بقالة يديرها يمنيون، وقادتنى قدماى بين دور عروض (البورنو) التى تعرض رقص (الإستربتينر) والأفلام ومجلات ومطبوعات الجنس لألقى أمامى (لنكولن سنتر) للفنون الأدائيَّة، عند تقاطع جادة أمستردام مع الشارع الثانى والستين، ثم جامعة (فورد هام) التى استطلعت عن الدراسة بها، وانحرفت جنوبًا لأجد متحف (المتروبوليتان) ثم حديقة (السنترال بارك) وقاعة موسيقى (راديو ستي) ومسارح (برودواي) ثم مكتبة (نيويورك العامة) [255].

ويستطرد الكاتب:

ولأيام عديدة ظللت أجول بالشوارع وأصبحت نيويورك بالنسبة لى مثالا للغنى الإنسانى والثقافى وللتناقض أيضًا، فهى العاصمة الماليَّة (وول ستريت) والثقافيَّة (الصحافة والنشر والفن) لأمريكا والعالم، وهى أيضًا عاصمة العنف والجريمة والفقر.

254- فريديريك جيمسون: كمرجع سابق، ص (136).

255- ثيودور شانك: المسرح البريطانى المعاصر، ترجمة: د. محمد سيد، مراجعة: أ.د. أمين حسين الرباط، مركز اللغات والتَّرجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التَّجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002 ص (52).

وهى أخيرًا عصبة عالميَّة يتجاور فيها البيض والسود والهيسبانيون (من الأصول الأمريكيَّة اللاتينيَّة والأسيويون واليهود[256].

إنه التَّنوع الشديد الذى يذكره الكاتب بوضوح يعبر عن تفاصيل متناقضة ومتنوعة فى شتى المجالات ولا يفوت الكاتب إدراكه ما سبق لملحوظتى رضا هلال الأولى التى تبدو فيها نيويورك أكثر شبابًا من أوروبا، أما الثانية فهى فكرة الوفرة الزائدة الهائلة فى التَّنوع.

الكلام المعلن على كل ألسنة مؤسسات السياسيَّة الخارجيَّة فى العالم الأول كلام عن حريَّة كل الكيانات السياسيَّة فى اختيار ما تشاء، وأحاديث الديمقراطيَّة والسعى نحو عالم أفضل.

وفى العالم الواقعى، فإن ذلك يعنى التَّدخل من جانب قوة شديدة التَّركيز ومركزها الرئيسى هو الولايات المتحدة.

وتوصف هذه القوة الكونيَّة المركز بأوصاف شتى وذلك بحسب أى جانب من جوانب السيادة والحريَّة يكون فى ذهن المرء وهو يصفها، ولهذا فهى أحيانًا ما تسمى (بإجماع واشنطن) أو (مجمع وول ستريت / الخزانة)، أو حلف الناتو أو البيروقراطيَّة الاقتصاديَّة العالميَّة (منظمة التَّجارة العالميَّة، البنك الدولى، وصندوق النقد الدولي) أو (أى الدول الغنيَّة السبعة الصناعيَّة الغربيَّة) أو ج – 3 أو بدقة أكبر عادة ج – 1 ، وج هى إشارة إلى great أى العظمى.

ومن جانب أكثر جوهريَّة يمكن لنا أن نصفها كمجموعة شركات عملاقة عادة لا تكون مرتبطة ببعضها بتحالفات إستراتيجيَّة وتدير اقتصاديًّا عالميًّا والذى هو فى حقيقته نوع من المركنتاليَّة المتحدة والمشتركة تميل نحو حكم القلة فى معظم القطاعات وتعتمد بشدة على قوة الدولة لجعل المخاطرة والثمن ذات طابع اجتماعى ولإخضاع العناصر المتمردة أو غير المطواعة[257].

ويقودنا الحديث بالطبع بعد التَّعرض للمركز والأطراف والمدن الكبرى بالتَّعبير المرتبط

256- (انظر) المرجع السابق ، ص (13).

257- ناعوم تشومسكى: سيادة الشركات..عبودية البشر، فصل من كتاب (الدول المارقة) ، ترجمة: غادة نبيل، أدب ونقد، مجلة الثقافة الديمقراطية. دورية شهرية، حزب التَّجمع الوطنى التَّقدمى الوحدوى، القاهرة، ديسمبر 2002. ص (11).

بالحداثة بشكل أساسى وهو تعبير (العولمة) إن المشروع الحداثى اصطبغ بهذه الصبغة العولميّة أو على أقل التّقديرات أحيط بها من كل جانب" وليس هناك تعبير أكثر تداولًا الآن، بين الكتاب والمعلقين على ما يجرى فى العالم من تعبير (العولمة) أو (الكونيّة) . وما يتصل بهما من إشارات متكررة إلى (المتغيرات الدوليّة) . أو (العالم المتغير) . وما شابه ذلك من تعبيرات تحمل كلها معنى معينًا، مما يتطلب منا سلوكًا مختلفًا اختلافًا جذريًّا أيضًا، وإلا كنا جامدين متزمتين متحجرين، ولا بُدَّ أن يجرفنا تيار (العولمة) فى النهاية"[258].

" وقد ارتبط شيوع هذا المعنى والتّأكيد عليه بظهور أفكار ونظريات جديدة، تقوم على نفس الفكرة، وتحاول تقديم تفسير لها أو تؤكد على جانب معين منها.

من ذلك بالطبع فكرة الكاتب الأمريكى اليابانى الأصل (فوكوياما) ، التى عرفت باسم (نهاية التّاريخ) والتى يزعم بها أننا قد وصلنا إلى نقطة حاسمة فى التّاريخ البشرى تتحدد بانتصار النظام الليبرالى والديمقراطيّة من النمط الغربى على سائر النظم المنافسة لها، وأن العالم قد أدرك بعد فترة حماقة طويلة أن الرأسماليّة هى أفضل أنواع التّنظيمات الاقتصاديّة وأن الليبراليّة الغربيّة هى أسلوب الحياة الوحيد الصالح للبشريّة" [259].

هذا" وعادةً ما نجد الرأى العام فى دول كثيرة خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكيّة والمملكة المتحدة متعصبًا وأنانيًّا. فهم قد يرحبون بالتّهديد بالحرب أكثر مما يشجعون توزيع البترول بالعدل أو زيادة المعنويات.

ولكن الرأى العام قابل للتغير استجابة لقيادة حكومته، ويجب على الساسة الآن أن تكون لديهم الشجاعة للقيادة، وتعلم الجماهير الفوائد الممكنة للأخذ بنظام جديد بدلًا من الخضوع للمخاوف والشكوك. ويمكن لزعماء العالم الثالث أن يفيدوا بتبنى سياسات تتسم بالمساواة وعدم الفرديّة وإذا استمر استخدام نقل الموارد لدعم الصفوة المميزة، إذن سيضعف مركزهم بشكل خطير.

لذلك يجب أن يزدهر النظام الاقتصادى الدولى الجديد ويده فى النظم الاقتصاديّة الوطنيّة الأكثر عدالة" [260].

258- د. جلال أمين: العولمة، (اقرأ) سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار المعارف، (636) ، القاهرة، 1998 ص(5) .

259 المرجع السابق: ص(5) .

260. بول هاريسون: العالم الثالث غدًا، ترجمة: مصطفى أبو الخير عبد الرازق، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة

إن الحداثة والاقتصاد بالتَّحديد كجوهر للعولمة إيقاعات متشابكة لعالم يصنع التَّجريب ملمحًا أساسيًّا من ملامحه، ولذلك وجد الكاتب أن تلك المقتربات النظريَّة المتنوعة ضرورة لرسم الخريطة التى تشكل الإطار المرجعى لمشروع التَّجريب فى مصر وعلاقته بالآخر.

وعلى ذكر ما سبق يجدر بالكاتب أن يذكر صفة تبدو غائبة فيما ذكر إلا أنها ضروريَّة للغاية، ذلك أن كل مشروعات القرن العشرين وما تلته من سنوات فى الحادى والعشرين تعود لجذور قديمة اعتمدت على الصفوة، وإن كانت المشروعات الأخيرة التى شاعت كالعولمة مثلًا تبدو جماهيريَّة وعموميَّة إلا أن صناعتها وفائدتها الكبرى جاءت من وإلى الصفوة، والصفوة قاسم مشترك أساسى فى الحداثة والتَّنوير والتَّجريب كمشروعات متصلة وملتبسة وتبدو للبعض غامضة.

"ومصطلح الصفوة نفسه (Elite) غامض بدرجة كافيَة تجعله يختلط – أحيانًا- بمصطلح الرواد (Vanguard) ، وهو أمر مختلف تمامًا سواء كنا نوافق على الرواد أم لا، أما مصطلح الصفوة فهو يعنى الاعتقاد فى سلطة الأقليَّة المختارة، وهذا يقترح فى العادة بمعناه الحضارى أن القيم (سواء هذه أم تلك) يجب أن تكون فى حفظ هذه المجموعة المميزة، سواء رشحت نفسها لذلك أم لا، فهذه المجموعة المميزة تستمد سلطتها من وضع معين مغاير لوضعها الحضارى (مثلًا وضعها الاجتماعى ، أو خلفيتها الدينيَّة) أو من انتمائها الحضارى فقط" (261)

ومثل هذه الصفوة ليست متوافقة تمامًا مع بعضها البعض وباختصار لا يبدو مخلًا وإن كان عنيفًا فى تصوره، لا يذكر الظلال الخافتة الجادة والأصوات الخفيضة المتحركة نحو مشروع حداثى مصرى وعربى يرى د. مهدى بندق:

" وأما برجوازيات العالم العربى فقد ظلت حبيسة أنماطها الإنتاجيَّة التَّقليديَّة (الإنتاج الزراعى والبضائعى وليس السلعي) مما أبقاها خارج حلبة المنافسة قانعة بالتَّبعيَّة، راضيَة بالمفعوليَّة لقرون طويلة، حتى إذا بدأت حركتها نحو التَّحديث

للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص (289).

261- د. مهدى بندق: الكتابة 2000، آفاق ثقافية، مجلة تصدر عن ثقافة الإسكندرية، الهيئة العامة لتصور الثقافة الإسكندرية، ص (35).

والتَّصنيع كان الوقت قد تأخر والأوان قد فات، فإذا أضفنا إلى هذا العامل الخارجى عاملًا آخر داخليًّا، يتمثل فى أن الإقطاع إنما كان الأب الشرعى للطبقات البرجوازيَّة العربيَّة (بحيث كان مستحيلًا عليها أن تقوم بتصفيته كما فعلت قريناتها الأوربيات) فلقد ظل فكر الإقطاع الثيوقراطى الهيراركى مسيطرًا على عقول البرجوازيين العرب مقيدًا أقدامهم لا تتحرك نحو الحداثة خطوة إلا ويعيدها هذا التَّحرك إلى السلفيَّة والأصوليَّة خطوتين فالنموذج الإسلامى، هو المرجعيَّة الوحيدة للإخوان المسلمين وكذلك النموذج الغربى هو النموذج الوحيد لليبراليين والتَّقدميين وحتى الماركسيين" (262).

إن التَّجريب المسرحى كمشروع بدأ فى أواخر الثمانينيات ليستمر طوال تسعينيات القاهرة وحتى الآن مشروعها المسرحى المؤسسى الأثير، لهو أمر جدير بإثارة سؤال الحداثة الاتجاهات الشعبيَّة.

" كما بين لنا بدرجة كافية وب – ييتس W . B . Yeats ، وت . س إليوت T . S elito ، وبنيتو موسولينى Benito Mussolin ، وقد يكون الأمر هو أن هذه الزمرة تحتكر تعريف هذه المصطلحات ثم تنتشر هذه المصطلحات بعد ذلك هابطة إلى أسفل، حيث ينتهى بها الأمر إلى الوعى الشعبى Popular Conscioousnesses سواء دون تغيير، أو بعد أن تتعرض لتعديلات مناسبة وكل الأشكال الفعالة لفكر الصفوة هى بالفعل فكر شعبى حتى النخاع" (263).

إن قدرة الصفوة الفاعلة على التَّغيير تبدو جليَّة فيما سبق بمقدار قدرتها على الحوار الجاد مع الوعى الشعبى، وبمقدار قدرتها على تغييره وتجديد الوعى المتطور داخله ليصبح جزءًا أصيلًا من اعتقاده ومن طريقته فى التَّفكير والفعل معًا.

هذا يحدث على حين يسيطر على العالم الثالث أزمة إحباط وألم عميقين تشعر بهما الصفوة الفاعلة على التَّغيير تبدو جليَّة فيما سبق بمقدار قدرتها على الحوار الجاد مع الوعى الشعبى، وبمقدار قدرتها على تغييره وتجديد الوعى المتطور داخله ليصبح جزءًا

262- المرجع السابق: ص (36).

263- تيرى إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: د. منى سلام، مراجعة: أ.د: سمير سرحان، مركز اللغات والتَّرجمة. وحدة الإصدارات، أكاديمية الفنون، القاهرة 2000، ص (159، 160).

أصيلًا من اعتقاده ومن طريقته فى التَّفكير والفعل معًا.

هذا يحدث على حين يسيطر على العالم الثالث أزمة إحباط وألم عميقين تشعر بهما الصفوة شعورًا أشد وطأة مما يشعر بها الآخرون. وهنا وفى ظل ما يحدث فى العالم من طفرات واسعة.

" لا بُدَّ من الاعتراف بأن ما تم إنجازه فى العالم الثالث بشأن التَّنمية والتَّقدم. يعد ضئيلًا بالقياس إلى فترة الاستقلال التى تقترب من نصف قرن. ويعد هامشيًّا إذا ما قورن بالقفزات الهائلة والمتسارعة التى يتحرك بها العالم المتقدم. مما زاد من حجم اتساع الفجوة بين الشمال والجنوب أو بين الدول الاستعماريَّة سابقًا. ومستعمراتها التى حصلت على استقلالها لاحقًا.

ولا خلاف كذلك حول نتائج وحصيلة عمليات التَّنميَّة. التى جرت فى الكثير من دول العالم الثالث. والتى تعد نتائج محدودة وحصيلة غير كافية. وإذا ما قورنت بحجم الآمال والطموحات والتَّطلعات التى رافقتها وتعلقت بها. فهناك إحساس لا تخطئه العين يسود بين القطاعات الواسعة من شعوب العالم الثالث. بأن هناك نوعًا من الإحباط وخيبة الأمل. من جراء تعثر تجارب التَّنمية فى هذه الدول"[264]

والعولمة وإن تأثرت بالصفوة فى مجرياتها فهى تخص الناس العاديين بالضرورة بعد وسائل الاتصال السريعة وإزالة الحواجز. أصبح ما يحدث فى المركز يؤثر فى أقصى الأطراف. كما أن ابتكارات الأطراف تصل إلى المركز وهو أمر يخص العالم الثالث وغيره من المناطق المتأثرة بالمركز. ولهذا اخترعت الدول التى لا تقع فى نطاق المركز– فى إطار استيعاب الوافد- ما يسمى بإعادة التَّكييف وفقًا للظروف المحليَّة.

5 - محليَّة العولمة Glocalizaation ونظريَّة الثقافة:

" هناك تعبير (محليَّة العولمة) وهى عبارة تسويقيَّة اتخذها اليابانيون منذ الثمانينيات وقد جرى اقتراحها للتعبير عن عمليَّة تكييف ما هو عالمى لمختلف الظروف المحليَّة. على أن كثيرًا من الدراسات ما زالت تميل إلى تصور عمليَّة الإنتاج العالمى–التى

---

264 إبراهيم نافع: انفجار سبتمبر بين العولمة والأمركة، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 2002، ص (251).

تتسم بالمشروعيَّة فى حد ذاتها- بما يرتبط بالثقافات الماديَّة أو الإعلاميَّة أو المهنيَّة، مع تجاهل الظروف شديدة التَّنوع التى ترتبط باستقبال أو استهلاك هذه الثقافات، وما تتضمنه هذه العمليَّة من معان، وهكذا فإن نظريَّة الثقافة لا تمس الثقافة مباشرة، وإنما تصورات الثقافة ومفاهيمها، فهى جزء من عمليَّة تقوم كل ثقافة بمقتضاها بتوليد (ما يمكن التَّفكير فيه) أو (ما لا يمكن التَّفكير فيه) عن نفسها" [265] ويستطرد الكاتب ليرى أنه:

"على الرغم من زيادة البحث النظرى وبروزه حول العولمة والفنون، فإن الإجابة الحقيقيَّة عن السؤال المطروح قد نجدها فى المضامين والسياقات المتعلقة بالأداء والممارسة الفعليَّة للفن وليس فى النظريَّة ويتولد الكثير منها من خلال المواقع التَّاريخيَّة والجغرافيَّة والمكانيَّة المحددة فى العالم والمدن العالميَّة، وفى تشكيلات سياسيَّة وثقافيَّة ذات دلالة تم تصورها وبحثها حتى الآن من الزاوية الاقتصاديَّة أكثر منها من الزاوية الاجتماعيَّة الثقافيَّة، والذى سيتضح فى المجال الثقافى فى خصوصيَّة وأصالة الروايات والموسيقى والرقص والفيديو والشعر والفنون التَّخطيطيَّة والأفلام والتَّصوير الفوتوغرافى وفنون المسرح والرسوم الزيتيَّة .... إلخ" [266].

ولتنتقل لمنظور جديد فى رؤية الأمر لنجد أن:

" هناك بعض الشك فى أن السوسيولوجيا قد اتخذت شكلها الكلاسيكى أثناء سنوات الانحدار فى القرن التَّاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى، مع إشارة مرجعيَّة أساسيَّة إلى ما أصبح يسمى مشكلة الحداثة، من ناحية، ونمط عمليَّة المجتمع المبنى قوميًّا، من ناحية أخرى، مع كون إشكاليَّة المجتمع– الفرد– تمثل موقعًا مركزيًّا لكليهما.

ومن خلال هذا المنظور، قد توجد مساحة قليلة، أو لا توجد على الإطلاق لتحليل الاختلافات الثقافيَّة، ماعدا من زاوية التَّعارضات التَّحليليَّة بين الحضارات والتَّقاليد الحضاريَّة طالما كان من المفترض– إلى حد كبير- أن يحقق الشكل الحديث للمجتمع تجانسًا ثقافيًّا حتى يتسم بالحيويَّة" [267] ويستطرد الكاتب ليكمل فكرته:

265- (انظر): أنطونى كينج: المرجع السابق، ص (11، 12).

266- (انظر): المرجع السابق، ص (12).

267- (انظر): بيتربروكر: مرجع سابق، ص (120).

" لقد روج السوسيولوجيون الكلاسيكيون الأساسيون، بصورة أو بأخرى - وإن كان ضمنيًّا- لفكرة أن ما أصبح يسمى فيما بعد بنظام القيمة المركزى، كان يمثل ملمحًا جوهريًّا من ملامح المجتمعات القوميَّة الحيويَّة وأن كل مجتمع يجب أن يعمل- من زوايا خارجيَّة- على تطوير حس خاص بهويته الجماعيَّة، وبهذا الصدد امتلك سوسيولوجيو تلك الفترة نفوذًا كبيرًا خارج أوروبا الغربيَّة." (268).

ذلك أن تيار التَّأكيد على ضرورة الهويَّة اللاقوميَّة فى ظل تيار العولمة الجارف قد أسعد الكيانات القوميَّة خارج العالم الغربى، كما أنه أكد أن المجتمع الحديث يجب أن يؤمن بفكرة التَّجانس الحديث القائم على التَّعدديَّة والانسجام الثقافى.الذى يحقق الحيويَّة هذا على أن التيار المتحدث عن العولمة سواء الدافع لحركتها المؤمن بصلاحها أو المتابع لشأنها أو المؤكد لخطورتها على توزيع الثروة والقوة والعلم فى العالم، إلا أن جميعهم يرونها حقيقة واقعة والأمر الذى لا مناص منه أنها أصبحت شموليَّة، وفى هذا الصدد يعرض الكاتب تصورًا يعتقد فى أن:

" خاصيَّة الشمول العالمى ليست مجرد فكرة من الممكن أن نأخذ بها أو نرفضها حسب أهوائنا النظريَّة، ولكنها تمثل البنية العالميَّة الحقيقيَّة نفسها. The Structure Of Global Reality أو كما كتبت جاستين روزنبرج Justine Of Rosenberg بحلول نهاية القرن العشرين سوف يصبح تصلب الرأى مرتبطًا بجدارة بأى شخص يحاول أن ينكر الحاجة إلى تفسير تاريخى واسع المجال ومنظم، فقد كان هذا العصر هو عصر الحروب العالميَّة والصراعات الأيدولوجيَّة التى تقوم على النظام الدولى العالمى، وفترات الازدهار والتَّدهور التى كان لها تأثير على العالم أجمع والتَّحديات السياسيَّة والبيئيَّة التى تواجه الآن الجنس البشرى كله" .(269).

يكمل الكاتب فكرته ليرى أنه :

"ولعلنا يجب أن نسأل أنفسنا عن السبب الذى يجعل بعض المثقفين المتطرفين يبدءون فى رفض مفهوم الشمول العالمى كله، واعتباره كابوسًا يوشك أن يجثم فوق

268- (انظر): المرجع السابق، ص (120).

269- (انظر): د. مهدى بندق: حداثتنا المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير، 2003 ص(44).

صدورنا فى هذه اللحظة التَّاريخيَّة– بالذات- التى بدأ فيها النظام العالمى يكون شاملًا وكليًّا Total أكثر من أى وقت مضى" [270].

إن ذكر ما سبق ضرورة يراها الكاتب لتأكيد الأطر العامة التى يتحرك فيها بحثه ليحدد الإطار المرجعى للحداثة كوحدة تأسيسيَّة من وحدات مباحث رسالته، ويرجع الكاتب مرة أخرى ليفرق بين" الحداثة (النزعة) Modernity وليس الحداثة (المذهب) Modernism فالأخيرة مسألة خاصة بتطور الغرب قادته إلى مشكلات ما يعرف بما بعد الحداثة Post - Modernism فالأخيرة مسألة خاصة بتطور الغرب دفعته للاغتراب المتزايد Alienation والارتداد إلى الميثى Myothy وإن تقنع التَّكنولوجيا أما الأولى Modernity فتعبير عن روح وثابة تقتحم المجهول، ولا تعترف بالجامد والمتحجر ولا تتوهم اليقين فى عصر اكتشف أن كل القيم – سواء فى الطبيعة أو فى الفكر- إنما هى قيم نسبيَّة تحتمل الصواب والخطأ بحسب المنظور الثقافى وباعتبار النسق الزمانى / المكانى، من ثم يتعين على من يسعى للتحديث أن يقبل بالتَّعدديَّة الثقافيَّة"[271].

6 - القاهرة: المدينة / العاصمة: المواطن، النخبة وسؤال التَّنوير:

ويرجع الكاتب فى مقاربته للحداثة لفكرة المواطن التى صنعها ليدخل لجوهر الأمر هنا فى مصر ذلك" أن المواطن المصرى – وربما العالم ثالثي- ليس كالمواطن الفرنسى والإنجليزى فالمواطن المصرى كما يشير اللفظ بوضوح هو ابن الوطن، فى حين أن الـ Citizen الأوربى هو أبن المدينة City.

وليس هذا الفارق اعتباطيًّا، ولا هو ناتج عن سوء التَّرجمة، ففى مصر نشأت الدولة الحديثة من أعلى، ومنحت رعايتها (مواطنتهم) بل فرضتها عليهم فرضًا بالوسائل الإداريَّة وأخذت زمام المبادرة فى تفتيت الجماعات القديمة التَّقليديَّة" [272].

ويأتى الكاتب هنا لجذر الحداثة المصريَّة وسؤال التَّنوير، والكاتب اختار مناقشة جذور

270 (انظر): المرجع السابق، ص (44).

271- انظر تيرى إيجلتون: مرجع سابق، ص (220).

272 شريف يونس: سؤال الهوية، الهوية وسلطة المثقف فى عصر ما بعد الحداثة، ميريت للنشر والمعلومات ط 1، القاهرة، 1999، ص (180).

المشكلة التَّجريبيَّة المصريَّة فى وضعها فى مشروع التَّحديث المصرى ككل، فهى لا تنفصل عنه بأى حال من الأحوال، لتشعب الأمر وحتى لا يخرج الكاتب خارج حدود بحثه فقد اختار مناقشة الموضوع فى هيئته المعرفيَّة، وإن اصطبغت بصبغة تاريخيَّة فى بعض الأحيان والكاتب يتتبع مشروع الحداثة الأوروبى فى بداياته المعرفيَّة وحتى نهاياته العولميَّة الأمريكيَّة التَّأثير بشكل أساسى ليرى مشكلات الحداثة المصريَّة التَّأسيسيَّة فى الانقلاب الجوهرى بين البدايتين هناك المواطن وهنا الوطن، هناك فى سياقات طبيعيَّة وهنا كمشروع أساسى للدولة بالدرجة الأولى، ولذلك ذكر الكاتب طبيعة المدينة الغربيَّة التى أنشأت المشروع التَّجريبى الغربى حتى يقارن بينهما وبين المدينة المصريَّة الحديثة ومن ثم المعاصرة، واستمرارًا لهذه الفكرة فكرة الحداثة والمواطنة يؤسس الكاتب بشكل معرفى للمدينة الحديثة وللحداثة المصريَّة عائدًا إلى الدولة الحديثة فى مصر حيث "أنشئت الدولة الحديثة فى مصر منذ البداية كمشروع للطبقة العسكريَّة المالكة فى سعيها للاحتفاظ بسيطرتها على البلاد فى مواجهة القوى الاستعماريَّة الأوروبيَّة الرأسماليَّة الحديثة، وتطلب تحقيق هذا الهدف إنشاء جيش حديث وبالتَّالى إدارة مدنيَّة حديثة على النموذج الأوربى، وبالاقتباس من البلدان الأوروبيَّة، على حساب مجمل المجتمع التَّقليدى القائم بقراه وطوائفه الحرفيَّة والتّجاريَّة، الذى دفع مجمل فاتورة الإصلاح عن طريق نظام جباية صارم وعن طريق ضريبة الدم التى تمثلت فى تجنيد عدد كبير من السكان منتقين وانتزاعهم من بيئتهم ودمجهم وإعادة تشكيلهم فى نظام عسكرى صارم ليشغلوا مناصب الإنتليجنسيا العسكريَّة والمدينة الدنيا" [273].

ويستطرد الكاتب ليكمل فكرته عن التَّجنيد المدنى والعسكرى ليرى أنه كان تجنيدًا من النوع:

"الإجبارى غير محدد المدة . على أساس أنهم (عبيد الباشا) – لم تكن النظارات (أى الوزارات فيما بعد) بل وعلى رأسها إدارة التَّعليم الذى كان يجرى وفق انضباط عسكرى صارم فى (مدارس– معسكرات) ومن خلال هذه العبوديَّة منح هؤلاء العبيد سلطات هائلة على (الرعيَّة الجاهلة) التى كانت يجرى تجنيدها فى الجيش والصناعة وعلى تلك المقيمة فى الريف لتحقيق بناء الدولة الحديثة، وتوجيه الموارد بما يفى بهذا الغرض" [274].

---

273 شريف يونس :مرجع سابق، ص (54).

274 ( )المرجع السابق، ص (54).

وتلك هى النشأة التى دفعت كل تحديث حتى القرن العشرين ليصبح تحديث خاص بالمؤسسة الحكوميّة، فهى المنوط بها دفع مشروعات الحداثة الكبرى فى الريف ذى الثقافة الخاصة وفى مدن المحافظات المصريّة التى أصبح على القاهرة وبورجوازيتها ممارسة دور المرشد والمنقذ من التّخلف لها طوال الوقت. هذا هو المناخ العام فإذا ما تحدثنا عن القاهرة المعاصرة فإن زاوية التّعليم هى أكثر المقتربات إمكانيّة لتناول القاهرة من منظور حداثى.

" القاهرة التى يبلغ عدد سكانها بتحفظ من 12: 13 مليون نسمة تحتوى على ربع سكان البلاد، ومن المتوقع أن تتضاعف فى الحجم فى السنوات الـ12 القادمة.

هذا بينما لم تكن البنية التّحتيّة لمدينة القاهرة معدة لتكفى أكثر من مليون ونصف نسمة بأى حال من الأحوال، على ذلك فإن المجهودات الكبيرة التى تقوم بها الدولة لتطوير التّعليم تواكب بالكاد الزيادة الكبيرة فى السكان.

فقد ارتفعت نسب التّقييد فى المدارس الابتدائيّة بين عامى 1960 و 1979، ولكنها لم تستغرق كل الأعداد: فقد بلغت نسبة التّسجيل فى الأولاد من 80: 89% بالمائة ، وبلغت نسبة تسجيل البنات من 52 : 63 بالمائة (ريتشارد ووتر برى) ، 1990 ص 112)" [275].

ويكمل أرمبرست فكرته ليقول:

" بالرغم من أن التّعليم يمثل أولويّة فى الخطاب الرسمى، إلا أن الإنفاق الكومى عليه قد انخفض من عام 1970 لـ 1981 ، وازداد عدد المتخرجين من المدارس كما ارتفعت كل الأرقام السكانيّة، ولكن عدد الأشخاص الذين تتاح لهم الفرصة ليحصلوا على تعليم متميز يبقى محدودًا بالرغم من أن عدد الطلاب الذى يتدرجون فى السلم التّعليمى يتصاعد يومًا بعد يوم.

يعتمد الخطاب الرسمى على التّعليم لاعتقاده أنه آلة عظيمة للإصلاح والتّقدم وفى مقابل ذلك يعرض التّليفزيون الذى تدعمه نفس تلك المؤسسة برامج جماهيريّة وفعالة تقدم فشل الحداثة" [276].

275- وولتر أرمبرست: الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر، ترجمة: محمد الشرقاوى، المشروع القومى للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص (52، 53).

276 المرجع السابق، ص (53).

والقاهرة التى تحتوى داخلها عصب الأنتليجنسيا المصريّة تضطر الكاتب للحديث عن الأنتليجنسيا التى هى منتجة المشروع التّجريبى وقاعدته الأساسيّة فى المشاهدة.

" وبالطبع فإن الإنتليجنسيا، وإن كانت تحتكر إنتاج الإيدولوجيا بكل جوانبها، بما فيها مدخلاتها العلميّة، وتدير جهاز الدولة، وتشرف عمومًا على الآلة السياسيّة– الاجتماعيّة، فإنها ليست حرة تمامًا فى أداء هذه الأدوار لأسباب متعددة منها:

إن إنتاج الأيدولوجيا، مثل كل إنتاج بشرى، هو إنتاج اجتماعى، ومن ثم يخضع للآليات العامة للإنتاج فى أى مجتمع، ولمحدداته الماديّة.

أن الأيدولوجيا ذاتها عليها أن تتفاعل– قبولًا ورفضًا- مع مجمل الأفكار التى تنتجها طبقات وشرائح المجتمع، من أسفل ومن خلال المؤسسات" [277].

وهى العناصر التى تجعل معظم المشروعات التّحديثيّة تقريبًا بلا غطاء جماهيرى ويكمل شريف يونس وجهة نظره ليرى:

"وأن الإنتاج الأيدلوجى مثل كل إنتاج، عبارة عن عمليّة تكراريّة، عمليّة إعادة إنتاج، ترديدًا وشرحًا وتطبيقًا وتطويرًا، إلـــخ، وبالتّالى تمر بالدورة الكاملة لإعادة الإنتاج: الإنتاج والتّوزيع والتّبادل والاستهلاك، وهذه المراحل الثلاث الأخيرة تخضع لآليات تخرج عن سيطرة الإنتليجنسيا، منعًا وحظرًا بالرقابة السياسيّة وأدواتها القانونيّة وتأويلًا وإعادة قراءة ، ونبذًا وتجاهلا.

إن الإنتليجنسيا ذاتها ليست كتلة واحدة، ولا متحدة المصالح (إلا من جانب واحد) بحكم تخصصاتها المتباينة" [278].

أما العلاقة التّاريخيّة لمصر بالحداثة الغربيّة فقد لخصها د. أنور عبد الملك فى إيجاز تاريخى وفكرى، وعاد إلى ما أسماه الفتح الغربى لمصر، وفى هذا الشأن يتصور أن:

" الفتح الغربى لمصر والذى شكل علاقتها بالغرب وصنع رغم كل شىء ملامحها الأخيرة فى العصر الحديث سلبًا وإيجابًا ، فقد جاء على موجتين: الفرنسى (1798) ولم يستمر إلا شهورًا معدودة ثم البريطانى، وكانت مصر كما رأينا قد أصيبت فى الصميم منذ أجيال وخاصة منذ الاحتلال التّركى.

277- (انظر): شريف يونس: مرجع سابق، ص (46، 47).

278 المرجع السابق، ص (47).

وقد تحسنت الأمور نوعًا ما فى بداية القرن الثامن عشر عندما حاول محمد على تصنيع البلاد ونشر المعارف العلميَّة التَّكنيكيَّة فيها. وهى المعارف التى أتت بها (البعثة العلميَّة) الفرنسيَّة التى رافقت بونابرت فى غزوته.

ولكن سرعان ما تدهورت الحالة الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة مرة ثانية بعد وفاته، وبفضل الضغط المشترك الذى قامت به تركيا صاحبة السلطان بالتَّعاون مع دول الغرب الكبرى"[279].

ويكمل د. أنور عبد الملك فكرته ليرى مستطردًا:

" ولذا كان الاحتلال البريطانى لمصر تأكيدًا لنكستها القوميَّة الشاملة، ورغم كل العسف والإجحاف والقهر إلا أن الفتح الغربى قد أدخل إلى بيئتنا الحضاريَّة معارف كثيرة وأفكارًا جديدة من الغرب، فاللغة أداة للمعرفة، فلا يمكن قتل الحقيقة وحصر اهتمام المثقفين بالقوة فى إطار إجبارى ضيق، وانتشرت فى مصر تعاليم الثورة الفرنسيَّة وحقوق الإنسان ونظريات الفلاسفة والمحدثين، ورغم سياسة دنلوب نفذت هذه المعارف وتلك الأفكار والتَّعاليم إلى عقول الجيل الجديد من المثقفين الوطنيين، ولم يكن لديهم بعد فلسفة ولا منهج واضح ولا اتجاه فكرى محدد كان جيش الاحتلال جاثمًا على صدر الوطن من الإسكندريَّة إلى أسوان، كانت هذه العمليَّة الجدليَّة بداية لطريق جديد طريق مواجهة أزمة الفكر فى مصر" [280].

وعلى صعيد آخر فى مصر" بنهاية الثلاثينيات تم تحديد صورة الحداثة المصريَّة تحديدًا تامًّا من خلال المجلات السيارة كـ (الاثنين) ووسائل الإعلام الأخرى.

وكانت العلامة المميزة لصورة تلك الهويَّة المحددة حديثًا هى التَّملك الواثق لتلك العادات الأوروبيَّة المتصفة بالاستحسان، مطعمة بتحديد دقيق لمدى التَّوغل فى تلك العادات والاحتفاظ بالمصريَّة الصميمة فى نفس الوقت" [281].

أما بعد الثورة المصريَّة 1952 فقد تبلورت مسألة المصريَّة الصميمة لتأخذ مفهومًا

---

279 (انظر) :د. أنور عبد الملك، الشارع المصرى والفكر، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 2001، ص (39، 46، 47).

280- (انظر): المرجع السابق، ص (46، 47).

281 وولتر أرمبرست: مرجع سابق، ص (100).

للهويَّة المصريَّة فى علاقتها بالتَّحديث. وهنا يجدر بالكاتب أن يذكر الخصائص العامة لأيديولوجيات الهويَّة تلك التى ما زالت تتحرك فى مصر حتى الآن برغم تغير توجهات الدولة السياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة الجوهريَّة ويمكن حصر تلك الخصائص فى نقاط محددة:

النخوبيَّة: أيديولوجيَّة الهويَّة، أيًّا كانت، هى فى المحل الأول أيديولوجيَّة نخبويَّة فبمجرد قيامها على فكرة الهويَّة – الوطنيَّة أو الإسلاميَّة- المجرد تصبح احتكارًا للإنتليجنسيا التى تملك وحدها تفسيرها وتطبيقها على الواقع، لأنها غير مبنيَّة على رغبات الأفراد ومصالحهم، ولكنها لا تسمو طبعًا فوق النخبة التى تمثل هذا الحق المجرد، وتتكلم باسمه.

الطابع الدولتى: حيث يختزل المجتمع كله فى محض جهاز الدولة، ومن هنا تدور جميع مشاريع النهضة الإنتليجنسويَّة على اختلافها حول مفهوم التَّداخليَّة القويَّة التى تمارس السلطة على السكان الذين لا يتعدى دورهم كونهم محض مادة النهضة. وقد يقال أيضًا إنهم هدفها، ولكنهم ليسوا صانعيها ولا أصحاب القرار فيها" (282).

الأدلجة: حيث يتم أدجلة مفهوم المجتمع بواسطة مفهوم الهويَّة، وهى عمليَّة تمر عبر لحظات منطقيَّة:

أ – التَّجريد: وهى العمليَّة التى تجرى بواسطتها بناء الهويَّة، فالهويَّة عبارة عن تجريد قسرى وقمعى فيما يتعلق بالخصوصيات الإقليميَّة العقائديَّة مع إقصاء المعارضين خارج نطاق الهويَّة.

ب – التَّمايز الأيديولوجى أو الأداتيَّة: وهى تحويل الهويَّة إلى ساحة حرب سياسيَّة، فالفكرة هى تبرير الأنتليجنسيا الأساسى لتدعيم مصالحها" (283).

إنها الحلول الوسط وثقافة التَّوليف القائمة على زرع التَّناقض والتَّعايش معه ككثير من الأمور التى لم نجد فيها موائمة حقيقيَّة لأوضاعنا. أما المثقف والنخب التَّقليديَّة فى معظمها وأيضًا القادة الثقافيون وقادة الرأى، هؤلاء فى معظمهم قد" غنوا نصف

282- (انظر): شريف يونس: مرجع سابق، ص (59: 63).

283- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التَّأويل، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1996 ص (266، 26).

أغنيَّة فى أحضان الجهاز الناصرى، ثم كفوا عن غناء نصف الأغنيَّة، حيث أصبحت نصف الأغنيَّة هذه ذاتها محرمة فى عصر السادات، وهكذا انضم قادة الرأى السبعينيون – تلامذة القادة الستينيين – للدوامة الأيديولوجيَّة.

فتم اتهام جيل الثمانينيات والتِّسعينيات على أيدى أنصاف الآلة الذين افتقروا إلى الاتباع من الجيل الجديد على أنهم الهزيمة المؤقتة للتاريخ ذاته.

ومن الطبيعى أن يفرز هذا الجو ما تسميه أروى صالح – وهى واحدة من طليعة الحركة الطلابيَّة فى السبعينيات – بالحقد غير الموجه- الرافض مسبقًا لأى نجاح[284]، ويكمل شريف يونس فكرته ليرى أن:

" النجاح فى ظل هذا الجو لا يمكن تفسيره إلا كنتيجة لخيانة ما، لأنه ببساطة ليس نجاحًا (لحقيقة – التَّاريخ) . وبالتَّالى فهو دائمًا جزء من نجاح الرجعيَّة بشكل أو بآخر.

لقد ارتبط الجميع" بالحلم" ارتباطًا لا فكاك منه، غير أن الحكم بمعنى ما إجباريًّا، فالحلم لم يكن سوى إحدى مفردات عالم سائد من الأحلام، عالم الأيديولوجيات الواحديَّة، الذى بدأنا نستشعر انهياره فى مصر فى التِّسعينيات فقط" [285].

ومع السبعينيات بالتَّحديد التى شهدت انتهاء الدعم للمباشر للفنون من الدولة ورفعت الدولة يدها عن العديد من الأنشطة الثقافيَّة والاجتماعيَّة الأخرى، وفى مجال الفنون بالتَّحديد تم تدعيم الفنون السوقيَّة من قبل الفئات الجديدة التى أصبحت تملك المال، وهكذا كانت الشكوك تتزايد حول المشروع الحداثى المصرى، فإن النسخة الرسميَّة من التَّحديث المصرى تصبح أوسع انتشارًا وأكثر قوة من أى وقت مضى فى بعض النواحى.

" يمكننا أن نقول إن أيديولوجيَّة التَّحديث القوميَّة لم يعبر عنها فى مكان ما خير ما عبر عنها فى لوحة أصدرتها وزارة الثقافة عام 1990.

اسم تلك اللوحة (مائة عام من التَّنوير) [286] وكان الغرض منها التَّرميز للنهضة المصريَّة التى خاضتها البلاد على طول القرنين ، يظهر فى تلك اللوحة 23 فنانًا ومثقفًا مصريًّا كبيرًا، بالإضافة إلى بعض رموز الشعب المصرى واقفين وجالسين على مدرجات،

284- انظر: شريف يونس: مرجع سابق، ص (152، 153).

285- انظر: شريف يونس: مرجع سابق، ص (15، 153).

286 اللوحة بدأت لمبادرة فنية من د. صلاح عنانى مع مؤسسة الأهرام ثم تبنت الفكرة وزارة الثقافة بطبع اللوحة.

وينظرون للمشاهد من مواقعهم فى الصورة، هؤلاء هم أيقونات الحداثة المصريَّة الأصيلة المعمدين رسميًّا، وهم أيضًا القائمة المصغرة لأبطال الثقافة المصريَّة الذين يعرفهم كل مصرى متعلم خاض غمار نظام التَّعليم المصرى"[287].

وربما كانت حقيقة الأمر أن نظرة:

" فاحصة إلى الواقع القيمى للمجتمع، تحت المظلة الخادعة لرواج الأيديولوجيَّة الأصوليَّة الإسلاميَّة، سوف تكشف فى الواقع عن انشطار خطير داخل الوعى العام تحت ثقل الأصوليَّة المتخشبة المعبرة عن تخشب" الطبقة الوسطى" الحديثة فى الظروف الساحقة المعاصرة.

فإذا ما تركنا، جانبًا هذه الطبقة التى تقدم النموذج الأنقى للنفاق وعبادة الكبت التى تدفعها عوامل جشع لا تقهر، فسوف نجد أن ما يعرف (بالشعب) الذى يتحدث باسمه الجميع يعانى الأمرين من السيطرة الأيديولوجيَّة للطبقة الوسطى، ويضطر إلى إخفاء ممارساته الاجتماعيَّة الأكثر تحررًا والأكثر ارتباطًا بقيم الفرديَّة والتَّعدديَّة، حيثُ إنَّه يعجز عن بلورة هذه الممارسات وما ينتج عنها من خبرات فى بنية فكريَّة متسقة تمنحها مشروعيَّة أخلاقيَّة وعمليَّة. [288].

وبالتَّالى يسقط فى مستنقع النفاق، برغم أنه يمارسه ببساطة أكبر، إذ لا يمنحه أغطية أيديولوجيَّة براقة على نمط النخب الأصوليَّة والعلمانيَّة المعاصرة" [289].

إنه الصدام الدائم الناجم عن تفسير خاطئ للعلمانيَّة أو على وجه الدقة تفسير شائع عبر الثقافة السمعيَّة تجعل من العلمانيَّة مقابل مضاد للدين، وهو الأمر غير الصحيح" حيث كلمة Secular تعنى ما هو ضد المقدس الساكن وليست أبدًا ما هو ضد الدين.

تمنيت أن تُعرَّب الكلمة ولا تترجم، تعرب إلى سكلرة (ومنها فعل رباعى يقبل الصرف العربى سكلر يسكلر).

287- والتر أمبرست: مرجع سابق، ص (219، 220).

288- يضم الباحث صوته لصوت شريف يونس فى ما يتعلق بأداء النخب التَّقليدية المصرية القائم فى معظم الأحيان على قناعات مفتعلة أو غير حقيقية، وهى ما حدث مع المشروع التَّجريبى المعاصر.

289- شريف يونس: مرجع سابق، ص (29).

اكتشفت أن هذا الاستقطاب بين ما هو أصل الدين (الدين لم يجمدنا عند مقدس مصنوع) وما بين مرونة التَّغيير على أرض الواقع(وهو المعنى الحقيقى للعلمانيَّة) هو استقطاب خاطئ خلاصة ما وصلت إليه من المعاجم الإنجليزيَّة الموسوعيَّة. ومن الموسوعة البريطانيَّة أنه: يوصف المجتمع بالعلمانيَّة إذا اتصف بالرغبة فى القدرة على التَّطور والمبادأة والتَّغيير.

كثيرون ممن يقال عنهم أنهم تنويريون أو مثقفون أو حتى علماء [290] هم أقرب إلى الجمود المقدس (دين العلمانيَّة) وقلة من الاجتهاديين المبدعين المؤمنين المجددين هم أقرب إلى حركيَّة ومرونة العلمانيَّة" [291].

ويكمل د. يحيى الرخاوى فكرته ليقول:

" وجدت فى الموسوعة البريطانيَّة أيضًا كيف أن عالم الاجتماع الأمريكى (هواردبيكر) راح يؤكد أن ما هو علمانى ليس مرادفًا لما هو تجديف.

كما أن بعض اللاهوتيين المسيحيين استطاعوا تنمية القيم المسيحيَّة، لا إنكارها ولا التَّنكر لها من خلال ما أسموه المسيحيَّة العلمانيَّة.

الإسلام هو أولى أن يتجاوز هذا الانفصام الذى عزله عن العصر وعن الإبداع إن البشر كافة فى حاجة إلى إبداعات حقيقيَّة على الجانبين، إبداعات تحترم الحاجة إلى الإيمان كجوهر لجدوى الوجود البشرى، بقدر حاجتها إلى أدوات علميَّة تساهم فى التَّطور" [292].

هذا وليست مشكلة الطبقة المتوسطة المصريَّة الصانع الأساسى للحداثة وللتنوير وللتجريب هى أزمتها مع الفكر العلمانى بالمعنى الصحيح فقط ولا كما شرحها شريف يونس فى عنف واضح، بل هى فى حد ذاتها تنقسم إلى أكثر من عنصر فهى فى ذات الوقت" تمثل أكثر من مجرد عنصر إحصائى بين الأغنياء والفقراء، وترتبط هويَّة الطبقة المتوسطة المصريَّة بالقوميَّة، وتقوم على أيديولوجيَّة تحول من التَّقليديَّة للتحديث وعمليَّة التَّحول تلك عمليَّة معقدة، تحوى أنماطًا متوازية من الأصالة (نمط كلاسيكى

290- وهى الفكرة التي يرى الباحث أنها تفسير للفصام الدائم فى ممارسات العديدين من أعضاء النخب التَّقليدية المصرى.

291 انظر: د. يحيى الرخاوى: جريدة الأهرام، موسوعة الأهرام، القاهرة، 42392ع، السنة 301 27 ديسمبر ص (11).

292- انظر: المرجع السابق: ص (11)

ونمط فلكلوري) لا يمكن أن تندمج مع بعضها البعض بسهولة" [293].

هذا وبرغم التَّوتر والخلط والقلق الذى يتسم به أداء المتوسطين فى الطبقة بالإضافة: لما سبق وأن ذكره الكاتب فلا بُدَّ وأن يؤكد أن التَّفرد والصبغة الشخصيَّة، وبمعنى أدق الأصالة بمعناها المتفرد تظل ضرورة من ضرورات صنع الحداثة، وعدم توفر الذات الفرديَّة المبدعة والسعى لحصارها هو عامل أساسى لتعطيل مشروع الحداثة، حيث تأكدت الحداثة الغربيَّة" باختراع أسلوب شخصى خاص لا يمكن إخطاؤه مثل بصمة الأصابع، ولكن يعنى ذلك أ, جماليات الحداثة كانت مرتبطة فى الأصل بمفهوم وجود ذات فريدة وهويَّة خاصة يتوقع منها رؤيتها المتفردة للعالم مصوغة فى أسلوب متفرد لا يمكن أخطاؤه" [294].

ولكن بصمة الدولة هنا فى جذور مشروع النهضة هى التى كانت واضحة" لقد كان التَّنوير المصرى منذ البداية لسان حال عمليَّة إنشاء الدولة الوطنيَّة الحديثة، التى وضع بذورها محمد على منذ قرنين من الزمان.

وفى حدود هذا الإطار تقدم التَّنوير من تحديث التَّعليم [295] إلى المطالبة بالدستور والديمقراطيَّة والمطالبة بدولة تدخليَّة قويَّة فى الحياة الاقتصاديَّة والثقافيَّة، وهو ما حققته الدولة الناصريَّة.

وكان أعداء التَّنوير هم أساليب الحياة والقيم التَّقليديَّة، وكل ما يعوق عمليَّة تغلغل جهاز الدولة الحديث فى مجال بنيَّة المجتمع، بدءًا من التَّعليم والصحة وليس انتهاء بتنظيم المرور، ومن هنا نفهم لماذا لم تكن الديمقراطيَّة تثير قلق التَّنوير فى العهد الناصرى" [296].

ويكمل شريف يونس فكرته ليضيف:

" بل لقد قبل التَّنوير أن يدعم نشاطات الدولة التَّدخليَّة، بما فى ذلك جهودها فى مصادرة الحياة السياسيَّة وتأطير الحياة الثقافيَّة بإطار من حديد.

---

293 وولتر أرمبراست: مرجع سابق، ص (31).

294- فريدريك جيمسون: مرجع سابق: ص (37).

295- وهى المسألة التي كانت تحتاج إلى جهد حقيقى من محمد على لا يقف عند حدود إنتاج تقنيين وعسكريين يلحقهم بجهاز الدولة، فقد كانت مصر بحاجة لتعليم مفتوح حقيقى، كهذا الذى كان فى أوروبا آنذاك.

296 شريف يونس: مرجع سابق، ص (39).

فالإجابة التى نقدمها عن سؤال: "ما التَّنوير المصرى" أنه أيديولوجيَّة الدولة الحديثة، وليس ذلك المبدأ الإنسانى العقلانى الديمقراطى المجرد كما يدعى" [297].

كل ذلك التَّجذير المعرفى وإن بدا عودة تاريخيَّة فى كثير منه يقودنا إلى مشهد التَّسعينيات بعد أن عرض الباحث لمشهد الستينيات والسبعينات، حيث تميزت حقبة الثمانينيات بتحفظ واضح تجاه التيار السابق لها مباشرةً مع عدم القدرة على إحداث تغيرات جوهريَّة وإن سعت الدولة لتدعيم العديد من المؤسسات الثقافيَّة التَّابعة لها كما حاول العديد من المثقفين والمبدعين التَّصدى بقوة لتيار المفاجأة الذى حدث فى السبعينيات لتحل التَّسعينيات لتجعل المثقف المصرى يتساءل فى حيره:

" ما كل تلك المآتم التى ننعى فيها معظم أمور ثقافتنا: شعر يموت، ومسرح يحتضر، وقراءة تنقرض، ومعدل إنتاج سينمائى يتناقص ما دون عشرة أفلام سنويًّا بعد أن كان بالمئات ونقدنا الأدبى الذى طالما هاجم التَّبعيَّة الفكريَّة والإبداعيَّة، ها هو نفسه (باستثناء نذر قليل) يقع فى فخ التَّبعيَّة، يلوك نظريات غيره دون تطويع لخصوصيتنا العربيَّة، ودون تطبيق عميق على واقعنا المحلى، ما كل هذا الانزعاج من وجند روافد ثقافيَّة فرعيَّة تصب فى المسار الثقافى العربى العام؟" [298].

كل ذلك ومصر تمر بسنوات قاسية" فحرب أكتوبر أولًا ومغزاها الحضارى العظيم فى قلب مرحلة تحول النظام العالمى، مرحلة تغيير العالم، فمصر ومنذ 6 أكتوبر 1973 وإلى اليوم محاصرة بالنتائج الحضاريَّة والجيواستراتيجيَّة والسياسيَّة لحرب أكتوبر من الداخل والخارج معًا: الانفتاح غير المنتج على أيدى الرأسماليَّة السمساريَّة وإقامة بناء اقتصادى موازى لاقتصادنا الوطنى، وقوامه القطاع العام والرأسماليَّة الوطنيَّة، بفضل استعمال الموارد الدولاريَّة النفطيَّة العربيَّة لدعم فئة السماسرة، ورجال الأعمال المنكبين على تمثيل مصالح الشركات الأجنبيَّة على أرضنا دون الاستثمار الإنتاجى.

فى كلمة واحدة: ضرب التَّحرك المصرى لتحقيق احتجاب مصر وعزلها عن دوائر التَّحرك الرئيسيَّة لحياتنا القوميَّة، الدائرة الحضاريَّة الشرقيَّة، ودائرة الحضارة الإسلاميَّة

297- (انظر): المرجع السابق، ص (39).

298- انظر، د. نبيل على: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافى العربى، عالم المعرفة شهرية 265، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت. يناير 2000، ص (31).

الآسيويَّة – الأفريقيَّة، ثم الدائرة الأقرب الدائرة القوميَّة الثقافيَّة العربيَّة" [299].

ويكمل د. أنور عبد الملك الإطار العام المرجعي للفترة فيقول:

" وفي الوقت نفسه، تفتيت شمل العالم العربي، في حروب ونزاعات مفتعلة بعد غياب القيادة المصريَّة، وأخيرًا إثارة الحرب المصطنعة بين إيران الثورة، والعراق الشقيق، تاريخ يمثل قمة التَّآمر الإمبريالي والصهيوني العالمي ضد كيان مصر، في قلب العالم الشرقي الإسلامي الإفريقي- الآسيوي- العربي على مستوى من الشراسة والدهاء والعنف والإصرار لم يشهده تاريخنا الطويل منذ سبعين قرنًا" [300].

والبقيَّة حدثت معلنة تقليص الدور القيادي المصري، وإحلال النفوذ العسكري التَّقليدي الأمريكي في العراق في مشهد لم يكن يخطر على بال أحد.

أما على صعيد القوى الخفيفة والتَّأثير عن بعد" على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، فإن العولمة أخذت تفرض وجودها، عبر ما يسمى بالشبكات العالميَّة للمنظمات غير الحكوميَّة والعديد من الأنشطة الثقافيَّة والخيريَّة والإنسانيَّة التي تتجاوز حدود الدول الوطنيَّة، وتعمل على مساحات واسعة جدًّا أقل وصف لها هو العالميَّة.

وزاد من ترسيخ العولمة تلك الأطر والقواعد القانونيَّة ذات النطاق العالمي، حيث تم التَّوصل إلى العديد من الاتفاقيات الدوليَّة التي تنظم شئون التِّجارة العالميَّة، والتي تنظم تجارة الخدمات والتي تنظم الحقوق والواجبات فيما يخص مسائل الملكيَّة الفكريَّة، خاصةً أن هذه الاتفاقيات يتم سندها ودعمها بآليات قوة لتنفيذها على صعيد الواقع، حتى لا تكون حبرًا على ورق، وهي ذات طابع إلزامي، عندما تلتزم بها الحكومات الوطنيَّة، وهذا في حد ذاته تطور مسبوق يضع قيودًا على الحكومات الوطنيَّة، وهي تمارس السيادة القوميَّة" [301].

إنه عالم جديد مفتوح ومقيد معًا مليء بالمخاطر ويحتاج إلى قدرات خاصة في إدارته، هذا هو الوقف الذي تعيشه الحداثة المصريَّة.

ومن هنا كانت أهميَّة المشروع التَّجريبي المسرحي المصري في ظل الحداثة المصريَّة

299- انظر د. أنور عبد الملك: مرجع سابق، ص (13).

300- (انظر) المرجع السابق: ص (13).

301 إبراهيم نافع: مرجع سابق، ص (26).

ومشروعها للتنوير فهو فى دعوته فى أواخر الثمانينيات وحتى الآن، حاول استعادة الدور المصرى الريادى الحداثى والمحورى فى المنطقة العربيَّة فى مجال الثقافة المسرحيَّة وأطلق فى داخله وبحق وعيًا مسرحيًّا ناشدًا لحريَّة الإبداع ومحاولًا كسر الجمود فى الرؤية والرؤى، وهادفًا لدفع دماء شابة جديدة للمسرح المصرى لتلحقه بالواقع المحيط ولتصله بتيارات الإبداع العالمى. وإن كان شأنه شأن كل المشروعات الحداثيَّة المصريَّة الكبرى، قد دعت إليه الدولة ووضعت ذراعها القويَّة فى إدارته وتمويله والدفاع عنه والتَّرويج له ومراقبته أيضًا، ولم تصدر دعاواه عن أهل المسرح بوضعيتهم الجماعيَّة والمهنيَّة المستقلة.

المحتوى

رقم الإيداع: ٢٢٨٧٨/ ٢٠١٤
الترقيم الدولى: 7-976-718-977-978

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقًا)
ت: 23904096 - 23952496

جرت فى النهر مياه كثيرة... لكن يبقى الإنتاج العلمى قابلاً للطرح والنشر العام طالما كان مخلصًا لوجه التفكير والكتابة... سطور رصدت سنوات من الجهد والحب والصراع من أجل المسرح والفن ومصر الجميلة... أصدقاء كتبت عنهم هنا لم يعودوا أصدقاء، رجال كانوا فى قمة السلطة لم يعودوا كما كانوا.

كانت فى تلك السطور قناعاتى التى رأيت أن أنشرها كما هى.. فالبحث العلمى فى الفنون لا يخلو من ظلال الكتابة العاطفية... ومحاولة تغيير البناء العلمى عند النشر العام يفسد جوهر التفكير النقدى.. ولذلك هى سطورى التى أود أن تجد عيونا تألفها.





www.gocp.gov.eg

الثمن: خمسة جنيهات